नोंदणी क्रं. एफ.१६०९४(मुंबई)

महाराष्ट्र शासन
मराठी भाषा विभाग
राज्य मराठी विकास संस्था
एल्फिन्स्टन तांत्रिक विद्यालय, ३, महापालिका मार्ग,
धोबीतलाव, मुंबई - ४००००१ दूरध्वनी : (०२२) २२६३१३२५ / २२६५३९६६
संकेतस्थळ https://rmvs.marathi.gov.in इ-पत्ता rmvs_mumbai@yahoo.com

निवेदन

महाराष्ट्र राज्याचे सांस्कृतिक धोरण २०१० अंतर्गत मराठी भाषेतील प्रतिमुद्राधिकाराची (कॉपीराइटची) मुदत संपलेले दुर्मिळ ग्रंथ महाजालावर उपलब्ध करून द्यावे असे म्हटले आहे. त्यानुसार मराठी भाषा विभागाच्या आदेशाप्रमाणे (शासननिर्णय क्र. रासांधो १०१२/ प्र. क./२०१२/भाषा-३ दि. २८ मार्च २०१३) राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे असे ग्रंथ आणि नियतकालिके महाजालावर उपलब्ध करून देण्याचा प्रकल्प राबवण्यात येत आहे. त्याच बरोबर प्रतिमुद्राधिकाराच्या कक्षेत येणारी काही साधनेही प्रतिमुद्राधिकारधारकांची उचित अनुमती प्राप्त झाल्यास संस्थेद्वारे संगणकीकृत करून अभ्यासकांसाठी उपलब्ध करून देण्यात येत असतात.

सदर प्रकल्पांतर्गत **विदर्भ साहित्य संघ, नागपूर** ह्या संस्थेद्वारे प्रकाशित करण्यात येणाऱ्या **युगवाणी** ह्या नियतकालिकाच्या अंकांचे संगणकीकरण करून ते सार्वजनिकरीत्या आणि विनामूल्य उपलब्ध करून देण्यासंदर्भात उपरोक्त संस्थेला आवाहनपर विनंती करण्यात आली होती.

सदर विनंती मान्य करून विदर्भ साहित्य संघाद्वारे सदर अंक संगणकीकरणासाठी उपलब्ध करून देण्यात आले. हे अंक सदर संस्थेच्या सहकार्यामुळेच आपल्याला संगणकीय स्वरूपात उपलब्ध होत आहेत.

या अंकांच्या पीडीएफ प्रती आपण विनामूल्य उतरवून घेऊ शकता. असे करताना खालील सूचना लक्षात घेऊन त्यांचे पालन करावे.

१. सदर ग्रंथांच्या पीडीएफ प्रती या वैयक्तिक वापरासाठी विनामूल्य उतरवून घेता येतील तसेच इतरांनाही विनामूल्य देता येतील. पण कोणत्याही कारणासाठी त्याचा व्यावसायिक वापर करता येणार नाही.
२. सदर ग्रंथांचे दुवे इतरांना देताना त्यासाठी कोणतीही रक्कम आकारता येणार नाही.
३. पीडीएफ प्रतींवर असलेली राज्य मराठी विकास संस्था, मुंबई व विदर्भ साहित्य संघ, नागपूर यांची मुद्रा आपणास काढता येणार नाही.
४. आपल्या अभ्यासासाठी, संशोधनासाठी या सामग्रीचा उपयोग करताना आपण योग्य तो श्रेयनिर्देश केला पाहिजे.

वरील अटींचा भंग झालेला आढळल्यास कायदेशीर कारवाई करण्यात येईल.

स्पष्टीकरण : सदर सामग्री ही केवळ ऐतिहासिक दस्तऐवज म्हणून उपलब्ध करण्यात आली असून या सामग्रीतून व्यक्त होणारी मते, विचारसरणी इ. त्या त्या लेखक, संपादक इ. कर्त्यांची आहे. त्यांपैकी कोणतेही मत, विचारसरणी इ. यांचा पुररस्कार महाराष्ट्र शासन, मराठी भाषा विभाग, राज्य मराठी विकास संस्था व विदर्भ साहित्य संघ, नागपूर यांपैकी कुणीही करत नसून त्या त्या मताचे वा विचारसरणीचे दायित्व उपरोक्त विभागांवर/ संस्थांवर असणार नाही.

सदर अंक केवळ अभ्यासकांच्या सोयीसाठी संगणकीय स्वरूपात उपलब्ध करण्यात येत असून अंकांतील सामग्रीचे (लेखन, मांडणी, छायाचित्रे, रेखाचित्रे इ.) प्रतिमुद्राधिकार त्या त्या लेखकांकडे अथवा प्रकाशकांनी त्या त्या वेळी केलेल्या व्यवस्थेनुसार आहेत ह्याची नोंद घेण्यात यावी. त्या सामग्रीसंदर्भातील कोणतेही अधिकार वा दायित्वे राज्य मराठी विकास संस्था, मराठी भाषा विभाग किंवा महाराष्ट्र शासन ह्यांच्याकडे असणार नाहीत.

अनुक्रमणिका

मराठीचा विकास : महाराष्ट्राचा विकास

राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे
संगणकीकृत

अनुक्रमणिका

युगवाणी
१९८२-८३

D-८२
जा, फेमा, एमे, जूजु, ऑस — ५ अंक

अनुक्रमणिका

'वर्णव्यवस्था व पावित्र्य'

दि. के. बेडेकर

श्री. ब. स. येरकुंटवार यांनी माझ्या लेखावर घेतलेले आक्षेप मी वाचले. काही मुद्यासंबंधी स्पष्टीकरण देणे मला आवश्यक वाटते.

१. दिव्यकथा व इतिहास

मनुष्यप्राण्याच्या मनामध्ये अनेक शक्ती आहेत असे मानवी संस्कृतींच्या अभ्यासाने उमगते. त्यांपैकी दोन चांगल्या शक्ती अशा : (१) वास्तवाचे यथातथ्य आकलन करणे व ते आकलन आठवणीत ठेवणे. ही आठवण एकेका माणसाच्या मनात राहू शकते, पण ती समुदायाच्या आठवणीत, तीही पिढ्यानपिढ्या, रहावी असे माणसांना वाटते. अशी दीर्घ सामूहिक आठवण म्हणजेच इतिहास; (२) वास्तवाच्या आकलनाला उल्लंघून मानवी मनात स्फुरणाऱ्या कल्पना, आकांक्षा व अपेक्षा यांना काल्पनिक रूप देणे, मूर्त करणे. ही रूपनिर्मिती एकेक माणूसही करतो, व समूहही करतो. खरे म्हणजे एक–अनेक असा वेगळेपणा येथेही अंतिमतः नांदत नाही. ही रूपनिर्मिती म्हणजे काव्य, चित्र, शिल्प आणि दिव्यकथा.

इतिहासात काल्पनिक नसते आणि दिव्यकथेत वास्तविक नसते.

माझी काटेकोर भूमिका अशी आहे. (माझी म्हणण्यापेक्षा या भूमिकेला शास्त्रीय भूमिका म्हटले तर योग्य होईल. मी केवळ ती भूमिका पत्करणारा आहे.)

आता प्रश्न मतभेदाचे कोणते ? रामायण व महाभारत ही वैदिक पंथीयांची महाकाव्येच मानली गेली. जातककथा या बौद्धांच्या दिव्यकथाच मानल्या गेल्या. येशूचे मरणोत्तर पुनरुत्थान ही ख्रिस्ती दिव्यकथाच. आणि महमंद पैगंबरांनी अल्लाकडे जाऊन परतण्याची जी कथा आहे तीही दिव्यकथाच. जगातील सर्व मानवसमूहांमध्ये अशा दिव्यकथा, वीरगाथा, प्रेपितगाथा व दिव्यकथात्म महाकाव्ये नांदलेली आढळतात.

रामायण व महाभारत या महाकाव्यांना इतिहास मानणे, हा प्रकार इंग्रजी काळात झालेला आहे व तो इंग्रजी विद्येच्या चूक आकलनाने, विपर्यासाने, झालेला आहे. हा विपर्यास पारंपरिकांनी केलेला नाही. मग डॉ. येरकुंटवार तो करीत आहेत, हे कसे ? तर, डॉ. येरकुंटवार परंपरेचे प्रखर अभिमानी आहेत, पण आधुनिक आहेत.

२. पुरुषमेध

मानव संस्कृतीचा उगम मानवप्राण्याच्या उगमापासूनच आहे. म्हणजे वीस लक्ष वर्षे मानवजात आहे व संस्कृतीही नांदते आहे. साक्षर संस्कृती म्हणून ज्यांची काही ओळख घडू शकते अशा संस्कृती मात्र फार जुन्या नाहीत; पाचदहा हजार वर्षे नांदलेल्या एवढ्या अल्पवयीन आहेत.

या सर्व संस्कृतींमध्ये दिव्यकथा रचल्या गेल्या. चित्र, शिल्प, धर्मव्यवस्था, निसर्गविज्ञान व इतिहास, इत्यादी सारे या संस्कृतींत निर्माण झालेच, पण दिव्यकथांवर लक्ष केंद्रित करून काही निष्कर्ष मानववैज्ञानिकांनी काढले आहेत. त्यांचा मागोवा घेत मी पुरुषमेधाच्या दिव्यकथेकडे आणि विधीकडे लक्ष दिले.

पुरुषमेध, अश्वमेध इत्यादी विधी प्रत्यक्ष घडविलेले असतात. या अर्थाने ते 'सत्य' असतात. पारंपरिक श्रद्धेने होणारा 'रामजन्म', 'तुळशीचे लग्न' ह्या विधीप्रमाणे हे दिव्य विधी घडवितात. पण, शिवछत्रपतींचा राज्याभिषेक ही ऐतिहासिक घटना आहे, 'दिव्य विधी' नाही. ती घटना एकदाच घडते, विधीप्रमाणे वारंवार घडविली जात नाही. 'सत्य' दोन्ही आहेत; पण एक विधी आहे, दुसरी ऐतिहासिक घटना आहे. यात सरमिसळ होऊ न देणे अवघड आहे का?

आता, माझ्यावर आक्षेप असा दिसतो की पुरुषमेधाच्या विधीमागे मी सत्य पाहतो. (त्याअर्थी, विधी व इतिहास–घटना यांत मी सरमिसळ करतो!)

खरे असे व एवढेच आहे की, पुरुषमेध या दिव्य विधीमागे मानवी मनात स्फुरलेली कल्पना मी शोधू पाहात आहे. त्या कल्पनेला मानवांनी विधीच्या रूपात प्रत्यक्ष केले, हे खरे. पण हे इतिहासघटनेच्या प्रत्यक्षासारखे, असे 'सत्य', नाही. माझ्या पुरुषमेधासंबंधीच्या सर्व लेखनात हा भेद मी मांडला आहे. डॉ. येरकुंटवार यांना तो स्पष्ट झालेला नाही. याचा दोष माझ्या मांडणीत असेल. पण आता माझे म्हणणे त्यांना स्पष्ट होईल, असे मी अपेक्षितो.

३. वर्ण

चातुर्वर्ण्य ही एक समग्र व्यवस्था आहे. तिला एक आकार, व्यूह, आहे. त्यासाठी चार वर्ण मानावेच, आणि असावेच, लागतात. स्तरीय समाजव्यवस्थेतही एकापेक्षा जास्त स्तर मानावे व असावेच लागतात. एकवर्णी समाज आणि एकस्तरी समाज असू शकत नाही, ही माझी टीका आहे. वर्णहीन व स्तरहीन समाज असू शकतात, किंबहुना प्राचीनतम काळी नांदले असावेत, असे मी मानीत आहेच.

पावित्र्य व अनुवंश यावर आधारलेली उतरंड म्हणजे वर्णव्यवस्था. धनसंचयावर आधारलेली स्तरीयता म्हणजे भांडवलदारी. हे डॉ. येरकुंटवारांनाही मान्य असेल. आता, त्यांचे म्हणणे असे दिसते की पवित्र्य आणि अनुवंश यावर आधारलेली उतरंड चांगली का मानू नये? यावर माझे म्हणणे मी आधी मांडले आहे, पुन्हा थोडे विशद करतो. वर्णव्यवस्थेप्रमाणे नांदलेली समाजव्यवस्था कशी होती? क्षत्रियांच्या हाती सत्ता व मत्ता होती. ब्राह्मण त्यांचे उपदेशक, मंत्री, आश्रयी व समर्थक होते. वसिष्ठ, द्रोण, इत्यादी व्यक्तींना, महाकाव्यांतून जे स्थान आहे, ते या व्यवस्थेचे निदर्शक आहे. दरिद्री ब्राह्मण, तपस्वी ब्राह्मण, विद्याव्यासंगी ब्राह्मण होते, पण ब्राह्मण वर्ण सत्तेच्या व मत्तेच्या संनिध होता. वैश्य व्यापार, शेतीची देखरेख इत्यादी मार्गांनी धनसंचय करीत, पण त्यांना क्षत्रिय व ब्राह्मण यांच्या एवढी सत्ता व प्रतिष्ठा नव्हती. शूद्रांची अवस्था गुलामांपेक्षा वेगळी पण केवळ राबणाऱ्यांची हीन अवस्था होती. स्त्रियांचीही अवस्था परावलंबी होती.

यात गैर काय होते? तर अशा उतरंडीमुळे माणसांवर अन्याय होतो. अनुवंशाचे तत्त्वही वर्णव्यवस्थेत गृहीत आहे. त्यामुळे हा अन्याय फार तीव्र होतो. अर्थात, येथे न्याय–अन्याय यासंबंधीची कल्पना आली. मतभेद त्यावर आहे. त्याची चर्चा 'न्याय' या कल्पनेला धरून व्हावी, एवढेच तूर्त मी म्हणेन.

'अंधारकोठडी' शब्दाला डॉ. येरकुंटवार यांचा आक्षेप दिसतो. शास्त्रीय सत्ये ज्या अंधारात दिसत नाहीत, दिसून पटत नाहीत, अशा अवस्थेला मी ते थोडे स्पष्ट नाव दिले. दुसरे सौम्य नावही देता येईल!

□ □

या अंकात व्यक्त झालेल्या मतांशी विदर्भ साहित्य संघ, संपादक व सल्लागार मंडळ सहमत असतीलच असे नाही.

वि. सा. सं. च्या सभासदांना 'युगवाणी'चा अंक पाठविला जातो. ज्या महिन्यापासून सभासदत्व स्वीकारले जाईल त्या महिन्यापासून पुढील उरलेल्या आर्थिक वर्षाच्या काळात निघणारे अंक पाठविले जातील.

केवळ युगवाणीचे वर्गणीदारांकरिता वार्षिक वर्गणी रु. १० फक्त. एका अंकाची किंमत दीड रुपया.

‘ आनंदवनभुवन ’

मधुकर वासुदेव धोंड

आपल्या डिसें. ७२-जाने. ७३च्या अंकात प्रसिद्ध झालेला प्रा. प्रभाकर पुजारी यांचा ‘आनंदवन-भुवन’ हा माझ्या ‘श्रीनवभुवनी’वर आक्षेप घेणारा लेख ‘महाराष्ट्र-साहित्य पत्रिके’च्या संपादकांनी गेल्या वर्षी माझ्याकडे पाठविला होता आणि त्यावर माझे उत्तर मागविले होते. मी उत्तर पाठविल्यावर का कोण जाणे—त्यांनी तो लेख प्रसिद्ध न करण्याचे ठरविले. तो आता आपल्या ‘युगवाणी’त प्रसिद्ध झालेला पाहून त्याला मी दिलेले उत्तर आपणाकडे पाठवीत आहे.

माझे ‘आनंदवनभुवना’संबंधीचे विवेचन श्री. पुजारी यांना पटले नाही हे माझे (कदाचित् त्यांचेही) दुर्दैव. पण मला त्याचे आश्चर्य वाटत नाही. ‘समर्थ रामदासांच्या समग्र वाङमयाचा परिचय’ असल्याचा ज्याचा दावा आहे, त्याला स्वत:शिवाय इतर कोणाचे मत पटण्याचा सुतराम् संभव नाही. त्यांचे विवेचन मला खोडूनही काढायचे नाही. त्यांनी ‘आनंदवनभुवना’चा आध्यात्मिक अर्थ लावून दाखविला आहे. अध्यात्माशी कोणी लगट करू लागला की त्याकडे कानाडोळा करून मी आपली वाट सुधरतो. वाचकांसमोर दोघांचीही विवेचने आहेत. त्यांनीच त्यांची ग्राह्याग्राह्यता ठरवायची. (कदाचित् दोन्ही अग्राह्य ठरण्याचा संभव आहे!) परंतु माझे लेख प्रसिद्ध झाल्याला दोन वर्षांहून अधिक काळ लोटलेला असल्यामुळे श्री. पुजारी यांनी आपल्या लेखात माझ्या म्हणण्याचा जो विपर्यास केलेला आहे, त्याकडेच फक्त वाचकांचे लक्ष वेधविणे आवश्यक वाटते.

‘रामदासांनी जे स्वप्न वर्णिलेले आहे ते सलामी बंडाच्या वार्ता ऐकूनच त्यांना पडलेले असावे’ या व याच्या अगोदरच्या विधानात त्यांना जी लक्षणीय विसंगती दिसली, ती त्यांनी माझा लेख काळजीपूर्वक वाचला असता तर नक्कीच दिसली नसती. ‘आनंदवन-भुवन’ इतिहासातील कोणत्या प्रसंगाच्या अनुषंगाने रचले गेले असावे, याचा मी शोध घेतला आहे. तो प्रसंग म्हणजे १६६४ साली काशीक्षेत्री झालेले दसनाम्यांचे बंड, ही कल्पना सुरुवातीला मांडली आहे. माझ्या शोधाचा हा पहिला टप्पा झाला, त्यानंतर लागलीच ‘परंतु १६६४ साली काशीक्षेत्री झालेल्या संन्याशांच्या बंडाशीच प्रस्तुत काव्याचा संबंध असावा; या निर्णयाप्रत येण्याआधी १६७२ साली झालेल्या सत्नामी धामधुमीचा विचार करू या,’ असे म्हणून १६७२च्या सत्नामी बंडाच्या दोनचार दिवस आधी त्यांना प्रस्तुत काव्यातील स्वप्न पडले असावे, असा विचार मांडला आहे. हा शोधाचा दुसरा टप्पा. पण तिथेही स्थिर न होता ‘प्रस्तुत काव्याच्या संदर्भात आणखी एक संभव विचारात घेतला पाहिजे आणि तो म्हणजे यात रामदासांनी जे स्वप्न वर्णिले आहे, ते सत्नामी बंडाच्या वार्ता ऐकूनच त्यांना पडलेले असावे,’ अशी सुरुवात करून शोधाचा तिसरा टप्पा आक्रमिला आहे. इथे माझा शोध संपतो. श्री. पुजारी यांच्यासारखे एका ‘सत्राण उड्डाणा’त मुक्कामावर पोचणे मला जमत नाही, म्हणून हा टप्प्याटप्प्याने प्रवास. यात ‘लक्षणीय विसंगती’ कोणती ?

‘राजे लोकांकडून रामदासांनी भारताच्या मुक्ततेची अपेक्षा केलेली नव्हती’ या माझ्या (?) विधानाचा ‘खोटेपणा सिद्ध करण्या’करिता श्री. पुजारी यांनी ‘शिवाजी-संभाजी’ विषयींच्या रामदासांच्या लिखाणाचा पुरावा दिला आहे. या संदर्भातील माझ्या मूळ लेखातील विधाने अशी आहेत—

‘श्रीवनभुवनीं’च्या संदर्भाबाबतचे वरील विवेचन पटले, तर त्यावरून रामदासांच्या विचारसरणीचे पुढील विशेष लक्षात येतात :—

२. रामदासांना अभिप्रेत असलेली मुक्ती राजकीय नव्हती, तर धार्मिक—औरंगजेबाच्या धार्मिक छळापासूनची मुक्ती.

६. हा लढा सत्तेकरिता झुंजणाऱ्या राजेलोकांकडून दिला जाणे कठीण, कारण ते सत्तेच्या अभिलाषेने परधर्मीयांशी समझोता सहजच करीत. म्हणून रामदासांनी या राजेलोकांपासून कोणतीच आशा बाळगलेली दिसत नाही—शिवाजी महाराज अर्थातच याला अपवाद.

७. धार्मिक मुक्तीकरिता द्यावयाचा लढा धर्माधिष्ठितच हवा. देवांचे भक्त-साधूच-हा लढा देतील आणि त्यात त्यांना प्रत्यक्ष देवच साहाय्य करतील. शिवाजीमहाराजांचा लढा हा याच स्वरूपाचा म्हणून तर त्यांना रामवरदायिनी मातेचा आशीर्वाद होता.'

या माझ्या विधानांवरून शिवाजीमहाराज हे तत्कालीन स्वार्थी राजेलोकांहून वेगळे होते आणि म्हणूनच त्यांचे भारताच्या धार्मिक मुक्तीला साहाय्य होईल, अशी रामदासांची अपेक्षा होती, असे स्पष्टपणे म्हटलेले दिसून येईल. रायगडाला जाग येऊ लागल्यापासून शिवाजीमहाराजांच्या जोडीला संभाजीचेही नाव घेण्याची प्रथा पडत चालली आहे. श्री. पुजारी यांनी स्वाभाविकपणेच ती पाळलेली दिसते. परंतु 'आहे तितुके जतन करावे' अशी सांगण्याची ज्याने रामदासांवर पाळी आणली त्याला 'महाराष्ट्र राज्य करावे। जिकडे तिकडे' असा त्यांनी उपदेश केलेला असला तरी त्यांनी त्याच्यापासून फार मोठी अपेक्षा बाळगली होती, असे त्या काव्यावरून तरी वाटत नाही.

" 'रामवरदायनी माते'च्या बाबतीत महाराष्ट्रातील भवानीदेवी म्हणजेच उत्तरेकडील कालीदेवी हा प्रा. धोंड यांचा निष्कर्ष फार घाईने काढण्यात आलेला आहे. उत्तरेकडील कालीभक्ती व महाराष्ट्रातील देवीभक्ती यात फार फार फरक आहे" असा आक्षेप घेताना 'ही दोन्ही पार्वतीचीच रूपे' हे माझे वाक्य श्री. पुजारी यांनी का दुर्लक्षिले? दोन रूपे म्हणजेच वेगळी नव्हत काय? परंतु एकाच देवीची म्हणून एकच. महाराष्ट्रातील भवानी व उत्तरेकडील कालीदेवीच काय; पण एकाच गावातील दोन भवान्यांतही पुजाऱ्याच्या दृष्टीने फार फार फरक असतो. परंतु पंढरपुराच्या विठोबाला 'येथे कारे उभा श्रीरामा?' असे विचारणाऱ्या रामदासांच्या दृष्टीला त्या एकरूपच वाटल्या असे म्हटले, तर 'समर्थ रामदासांच्या समग्र वाङ्मयाचा परिचय' असणाऱ्याने तरी त्यावर आक्षेप घेऊ नये.

□ □

'बाबूराव अर्नाळकर : एक रहस्यशोधन'

प्रभा गणोरकर

युगवाणीच्या 'डिसेंबर-जानेवारी' च्या अंकात श्री. रा. ग. जाधव यांचा अर्नाळकरांवरील लेख वाचला. तथाकथित उच्चभ्रू साहित्याच्या, साहित्यिकांच्या आणि समीक्षकांच्या वर्तुळाने अर्नाळकरांची कधीच दखल घेतली नव्हती. तुम्ही ही कोंडी फोडली आहे. अभिनंदन आणि आभारही. श्री जाधव यांनीही मनःपूर्वक लिहिलेले आहे. मलाही अर्नाळकरांच्या रहस्यकथानी अनेकदा रंजविले आहे. श्री. जाधव यानी मांडलेले मुद्दे वादातीत आहेतच, परंतु अर्नाळकरांच्या कादंबऱ्यांमधल्या आणखी एका हृद्य विशेषाचा निर्देश करावयाचा अनवधानाने राहून गेला आहे.

अर्नाळकरांनी अत्यंत स्वच्छ, अश्लीलतेला किंवा कामुकतेला किंचितही स्पर्श न करणारे लेखन केले ही तर त्यांची मोठीच कामगिरी आहे. परंतु त्याचबरोबर त्यांच्या लेखनाचा आणखी एक विशेष असा की रहस्यकथेत उद्भवणाऱ्या ताणाचा निचरा अगदी सहज होईल असा विनोदही त्यांच्या कथेत भरपूर आहे. या विनोदाची जात पुन्हा बुद्धीला तृप्त करणारी-कोटिक्रमातली वगैरे-उच्चभ्रू प्रकारची नव्हेच. तो पेरी मेसन किंवा पॉयरोचाही विनोद नव्हे. या विनोदाने निव्वळ गदगदून हसू येते. निखळ, स्वच्छ हसू. झुंजार आणि विजया, झुंजार आणि नेताजी, काळापहाड आणि

महिपतराव, झुंजार आणि आनंदराव यांचे किंवा झुंजारचे इतर गुंडांशी होणारे-इतर गुंडांचे परस्परांशी होणारे असे कितीतरी संवाद उदाहरणादाखल देता येतील, जे वाचकाला मानापासून हसवीत असतात. सबइन्स्पेक्टर आनंदराव हे पात्र तर अगदी हमखास हसविणारे आहे, याशिवाय खूपदा गुंडांची जी वर्णने अर्नाळकर करतात तीही हसू आणणारी असतात. झुंजारकथेत तर कायम एक मिस्किल विनोदी वातावरणच तरंगत असते. या मिस्किलपणामुळे कदाचित असेल, मला अर्नाळकरांच्या कथेत 'दुष्ट' माणसे-भिवविणारी माणसे जाणवली नाहीत. हिंस्र, खुनी-वगैरे विशेषणे मला त्या गुंडांनाही कधी लावावीशी वाटली नाहीत. ती माणसे आहेत. साऱ्या दोषांसकट ती माणसे आहेत असेच वाटत राहिले.

सर्व वयांतल्या वाचकांचे खऱ्या अर्थाने निर्मळ मनोरंजन अर्नाळकरांनी केले आहे. १० ते १६ या वयोगटातला वाचक तर अर्नाळकरांच्या कादंबऱ्यांनी खूष होतोच. पण मोठ्या जाणत्यांनीसुद्धा शीण हलका करण्यासाठी एकादी झुंजारकथा हाती घेतली तर ती पूर्ण झाल्याशिवाय हातातून ठेवणार नाही. आणि संपवून उठतील तेव्हा मन स्वच्छ झालेले असेल. म्हणून, या लेखाबद्दल पुन्हा एकदा लेखकाचे व तुमचे आभार.

□ □

'बी' काव्यपुनर्मापनाचा एक प्रयत्न विशेष'

माधव कोंडविलकर

अभिनव न्यायालयात एखाद्या शिक्षा-पात्र व्यक्तीला शिक्षा द्यायची झाल्यास प्रा. माधव मनोहर यांचा "'बी:' काव्य-पुनर्मापनाचा एक प्रयत्नविशेष" हा लेख वाचण्याची शिक्षा द्यावी, अशी मी एक नम्र सूचना करतो. प्रस्तुत लेख 'युगवाणी'च्या डिसेंबर ७२; जानेवरी ७३ च्या अंकात आहे. जेव्हा हा लेख मी मोठ्या कष्टाने वाचून पुरा केला तेव्हा माझे पुढे असा प्रश्न पडला की कविवर्य 'बीं'च्या काव्याच्या पुनर्मापनाचा हा एक यत्न आहे की, आचार्य प्र. के. अत्रे, श्री. ना. के. बेहेरे, श्री. भ. श्री. पंडित इत्यादी मान्यवर प्रस्तावनाकारांना झोडपण्याचा हा नाहक प्रयत्नविशेष आहे? आचार्य अत्रे यांची कवी 'बीं'च्या 'फुलांची ओंजळ' काव्यसंग्रहाला असलेली 'सत्कार' नामक प्रस्तावना; कवी केशवसुतांच्या काव्यसंग्रहाला असलेली श्री. ना. के. बेहेरे यांची प्रस्तावना आणि कवी विनायकांच्या काव्यसंग्रहाला लाभलेली श्री. भ श्री. पंडित यांची प्रस्तावना-ह्या प्रस्तावनाच मुळी प्रा. माधव मनोहरांना अप्रस्तुत वाटतात. इतकेच नव्हे तर ते पुढे म्हणतात, "पूर्वीच्या मराठी काव्यसंग्रहांना लाभलेल्या प्रस्तावना एखादा कायदा करून रद्द करता आल्या तर बरे होईल." आपण काय लिहावे—हे दुसरे सांगणारे कोण असे आपणाला वाटते ना—मग दुसऱ्यांनी काय लिहावे हे ठरवणारे आपण कोण? आणि कदाचित अशा कायद्याने उद्या प्रस्तुत अप्रस्तुत 'पुनर्मापनाचा एक प्रयत्नविशेष' लेखच रद्द होणार नाही कशावरून? मान्यवंतांच्या वाङ्मयाच्या पुनःपुनर्मापनाचे यत्न अप्रतिहत होत राहणे वाङ्मय विचारणेस उपयुक्त ठरत असते. तसे प्रयत्न मर्मज्ञ टीकाकारांनी जरूर करावेत. पण असे 'अजब प्रकरण' उकरून काढून रसिकांना घायाळ करू नये. स्वतः प्रा. माधव मनोहरांनी 'नाममात्र केशवसुत' (ना. के. बेहेरे); 'नाममात्र पंडित' (भ. श्री. पंडित) अशा फडतूस कोटीच्या मोहाला बळी पडून त्यांना आपल्या टीकेच्या धारेवर धरून अप्रस्तुत प्रयत्नविशेष केला आहे. प्रा. माधव मनोहरांकडून ही अपेक्षा नव्हती. 'सत्कार'वर लिहिण्यात किंवा कवी 'बीं'च्या काव्याचा जो पंचनामा करण्यात प्रा. माधव मनोहरांनी आपली लेखणी खर्च केली आहे, (आणि 'युगवाणी'ने आपली पानेच्या पाने घालवली आहेत) त्याऐवजी कवी 'बीं'-च्या 'चाफा', 'प्रणयपत्रिका', 'कमला', 'माझी कन्या' इत्यादी निवडक कवितांवरही रसिक आणि तौलनिक दृष्टीने लिहिले असते, तर प्रस्तुत पुनर्मापनाचा एक प्रयत्नविशेष अप्रस्तुत न होता.

शेवटी असे वाटते, आपल्याला कोणत्याच कवितेला प्रस्तावना लिहायला न मिळाल्याने असे लिहिले तर गेले नाही ना? सूज्ञास अधिक सांगणे नलगे!

□ □

१८

राख राख रथ तव हे अन्ध विजयी
नामाओ हस्तेर अस्त्र, सन्ध्या आसे ओइ,
शान्तिमयी, धीरे धीरे मृदुल चरणे,
गगन भरिया गेल धूसर वरणे !
राख रथ शान्त हओ ! ए गो रण श्रान्त !
हे मोर विजयी वीर, हे आमार क्लांत !

आमार पराण तबे वृथा युद्ध करा
आमितो आपना ह'ते दितेछिनु धरा !
ज्वले दिब सन्ध्यादीप तोमार पराणे
हृदय मन्दिर तव भरि दिव गाने ।
पातिब तोमार तरे शय्या सुशीतल
तोमार चरण तले रबे शान्ति जल ।
आमार पराण तरे मिछे युद्ध करा
आमि जे आपना ह'ते दितेदिनु धरा !

१८

थांबव, थांबव, अंध विजयधर, थांबव रथ आता
टाक खालती शस्त्र करातिल, बघ येते संध्या.
शांतिमयी ही सावकाश रे मृदुल पावलांनी,
गगन भरुनी अवघे गेले धूसर रंगांनी.
थांबव रथ तव आणि शांत हो वीरा रणश्रांत,
विजयी माझ्या अरे सागरा, झालासी क्लांत.

व्यर्थ युद्ध तू मम प्राणांशी योद्धया रे केले,
मी तर स्वेच्छेने ते तुझिया हाती सोपविले.
मत्प्राणांनी लावुनि ज्योती संध्यादीपांच्या
भरून टाकिन हृदयमंदिरा स्तोत्रांनीच तुझ्या.
आंथरीन मी तुझियासाठी शय्या शीतळशी
शांतीचे जळ सदैव असुंदे तुझिया पायांशी.
व्यर्थ युद्ध तू मम प्राणांशी मग का चालविले ?
मी तर स्वेच्छेने ते तुझिया हाती सोपविले.

॥सागर संगीत कवी चित्तरंजन दास ॥
॥ अनुवाद दुर्गा भागवत सागरसंगीत ॥
॥दुर्गा भागवत चित्तरंजन दास सागरसंगीत॥

१९

आबार फिरेछ प्रभु ! हृदय गहने
फले फुले परिपूर्ण आनंद पवने !
थेमे गेछे आज तव प्रलय सङ्गीत
अधर नयने भासे जीवन इंङ्गित ।

आमि चेये आछि तव प्रभातेर पाने
कि आनंद बहे जाय पराणे पराणे !
सङ्गीत उन्मुख प्राण फुटिवे एखनि
हृदय भरिब गाने, डाकिव जखनि ! —
तोमार सङ्गीत घेरा झङ्कृत गगने
तोमार कुसुम भरा पुष्पित पवने !

१९

तू येता परतुन, देवा, हे हृदयवन
आनंद–पवनमय फलपुष्पीं परिपूर्ण.
थांबले आज तव प्रळयाचे संगीत,
तव ओष्ठी, नयनी उमटे जीवन–गढ.

नी येता बघण्या शोभा येथ प्रभाती
आनंद लहरतो प्राणा–प्राणावरती.
या क्षणी प्राण मम सङ्गीते फुलतील
तव हाक ऐकुनी हृदयी गीत भरेल.
झंकार नभी तव सङ्गीताचा उठला,
अन् समुद्रवारा आज फुलांनी नटला.

२०

तरुण उषार आलो प्रति अङ्गे तव,
सोनार देउयेर मत बहे' चले जाय,
उ़जलि उछली उठे स्वप्न नव नव—
दूलितेछ आज तुमि सोनार दोलाय।
आजि जे सेजेछ सिन्धु, राजार मतन !
सोनार तरङ्गे वहे प्रेम आपनार,
तरुण प्रेमिक एक राजार मतन—
सोनाय भारिया गेछे हृदय आमार।
उषार आलोके भरा पराण एनेछि
रेखे जाब आज तव चरण तुलाय,
सोनार कमले आमि मालिका गेथेछि,
दोलाइब आज तब सोनार गलाय,
एक सूत्रे बाँधा रब आमरा दुजने
तरुण उषाय कोले स्वपन विजने।

२०

नव उष:प्रभेची सर्वांगी तव कांती,
जणु सुवर्ण लहरी तुजवर वाहत जाती.
नवनवे स्वप्न हर लाटेवरती झुलते,
अन् आज मूर्ति तव सोनझुल्यावर डुलते.
अजि राजासम तू छान सिंधु सजलास,
तव सोनतरंगी प्रेम वाहुं देतोस.
अन् तरुण नृपालासम प्रेमिक तू होशी,
सोन्याने अंतर माझे मढवुन देशी.
मी अरुणकांतिने प्राण आणिले भरुनी
ते ठेवुन जातो तुझ्या पदी अर्पूनी.
या सूत्री एका बांधुन दोघे राहू,
नव अरुणप्रांती स्वप्ने विजनी पाहू.

२१

आजि जे आकाश गाछे करुण सुरे !
हृदय उदास करा करुण सुरे !
मेघेरा कि कथा कहे,—वातास काँदिया बहे
सागर चुमिया गगन घुरे—करुण सुरे।
अजि जे पराण मोर
बाजिया उठेछे घोर, करुण सुरे।
किवा खाँजे किवा चाय
कोथा थाके कोथा जाय दूरे अदूरे।
ओइ जे मेघेर पाने, छुटे जाय कोन टाने
गाहिछे सकल प्राणे, करुण सुरे।
नाहि छन्द नाहि तान पराण पुरे
आजि जे आकाश भरा करुण सुरे

२१

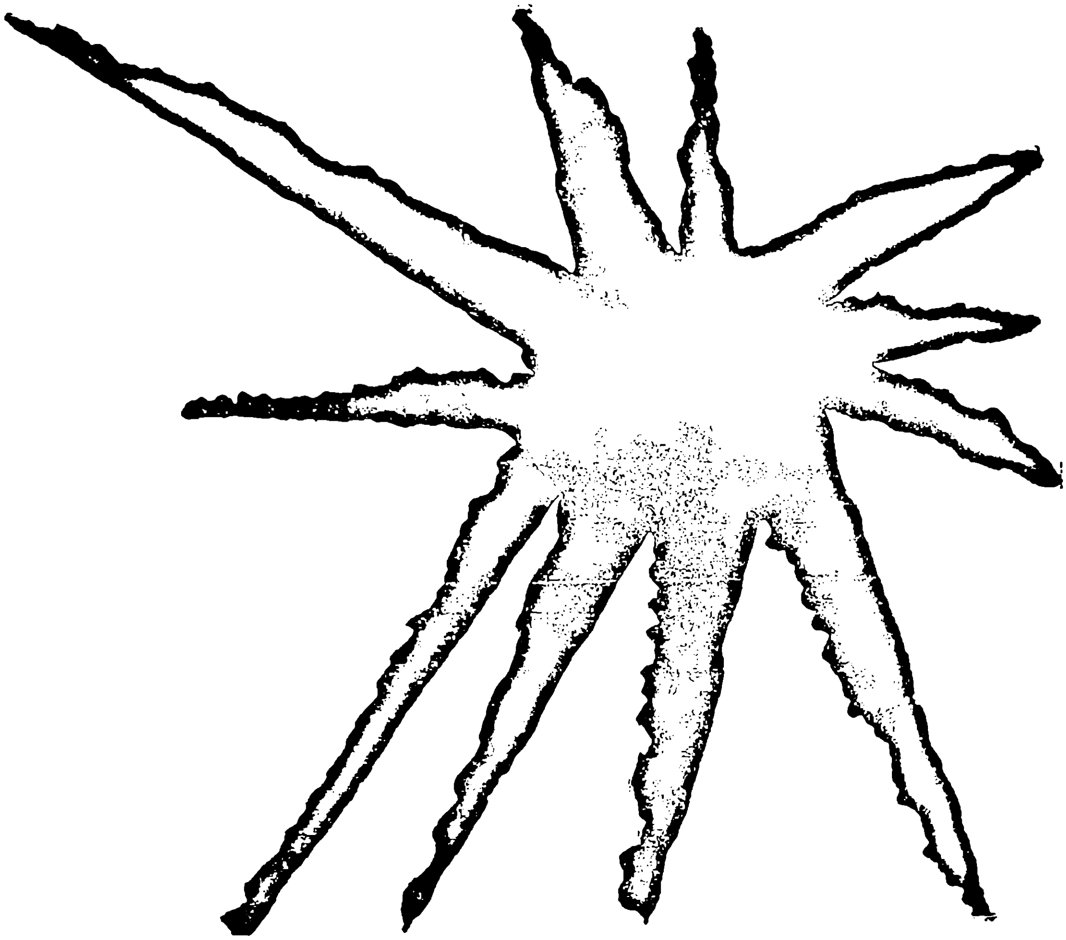
गगन गातसे आज करुण स्वन,
उदास करती व्याकुळ मम मन करुण आर्त सूर.
ऐकुन घोर ढगांची वाणी
उठती वारे हे आक्रंदुनी
सागर चुंवित फिरती गगनी, करुण आर्त सूर.
प्राण आज मम फार उसळतो
उन्मन होउन, काढित सुटतो, करुण अति सूर.
काय पाहतो ? काय शोधतो ?
कुठे थांबतो ? कोठे जातो ? अदूर किंवा दूर ?
सुटती वारे भिडण्यास घना,
कशामुळे ते त्यांस कळेना,
आणि उमटती भेदित प्राणा, करुण आर्त सूर.
ताल छंद नच त्या गाण्याला,
तरी भिडतसे ते प्राणाला,
आज वेढती आकाशाला, करुण आर्त सूर.

२२

घुमाओ घुमाओ एबे हे सिन्धु आमार !
निर्जन गगनतले, गीत श्रान्त चोखे।

२२

तू नीज निर्जनी सिंधो माझ्या, निज रे,
गगनाच्या खाली, नयन गायने शिणले.



मेघाक्रान्त द्विप्रहरे, शुद्ध चारिधार ।
घुमाओ घुमाओ एइ स्तिमित आलोके ।

आमि बसे अेका एपारे तोमार,
दुइ चोखे चेये आछि तब मुखपाने !–
घुमाओ घुमाओ तुमि । हृदय आमार
जागिछे काँपिछे कोन अन्तहीन गाने ।
करे पाब परिचय हे बन्धु आमार !
कखन जागिबे तुमि ? कोन गीत माझे ?
आमि रब प्रतीक्षाय ! दुहात तोमार
बाड़ाइया दिओ तबे अन्धकार साँझे !

अपरात्र घनांनी भरुन कोंडली क्षितिजे,
हे फिकट चांदणे, नीज, नीज तू वेगे.

मी बसुनी राहे तुझ्या बाजुला एका
रोखून लोचने सुंदर तव बघत मुखा.
तू झोप सुखाने, अंतर माझे जागे,
कुठल्याशा गीते अंतहीन ते थरके.
होणार कधी तव परिचय सखया मजला ?
उठणार कधी तूं ? गीतामध्ये कुठल्या ?
मी तिष्ठत राहिन, पसरुन दोन्ही हात
घे मिठीत मजला गडचा सांज–तिमिरात.

२३

कबे देखेछिनु तोमा,–हाते धरेछिनु,
चेयेछिनु चोखे ? कोन् काले कोन देशे
से दिन कि तव साथे कथा कयेछिनु—
तुमि गेयेछिले गान ? चेयेछिल हेसे ?
से दिन कि छिल प्राण एत भरपूर—
गभीर आवेगे भरा एत अश्रुजले ?

एत कथा एत व्यथा एगो एत सूर
से दिन कि बेजेछिल पराण अतले ?
आमार कि धरेछिले वक्षे आँकड़िया
स्नेहार्त बन्धुर मत दु'हाते तोमार ?
आमार सकल कथा गे'छिल भासिया
प्रेमेर मोहन मन्त्रे हृदय तोमार ?
एगो सब मने नाइ । शुधु मने हय

तोमार देखेछि बन्धु कबे कोन देशे ।—
तोमार परशखानि मने जेगे रय,
एतकाल परे ताइ आसियाछि भेसे ।
मनें हय आजि कोन गुप्त अभिसारे
भाल करे देखा हबे, हबे परिचय
जेन कोन मन्त्रमय आलोक–आँधारे
जागिबे मोदेर सेइ पुराण प्रणय ।

२३

तुज कधी पाहिले, करात कर गुंफियला ?
स्थळकाळि कोणत्या, डोळ्या डोळा भिडला ?
तो दिवस कोणता, गूज बोललो तुजला
तू गान गायिले, हसुन बघितले मजला ?
प्राणांस केधवा माझ्या भरती आली
गंभीर आसवे आवेगाने झरली ?
एवढ्या कथा अन् व्यथा एवढे सूर,

त्या दिनी नादले प्राणतळी का स्वैर ?
का धरिलेस मला वक्षी तू कवळोनी,
स्नेहार्द्र सख्या सम तुझिया दो हातांनी ?
का गुजगोष्टी मम गेल्या रे वाहुनिया,
तव प्रेमळ हृदयी, मोहन–मंत्री तुझिया ?

मज आठव नाही, स्मरते थोडे थोडे,
मी सख्या, तुला रे कधी देखिले कोठे.
पण स्पर्शाची तव जाग सदैव मनात,
तुजकडे म्हणुन मी तोडुन अंतर येत.
होणार वाटते आज गुप्त अभिसार
तुज पाहणार मी, गाठभेट होणार.
अंधेर–उजेडी जणु की मंतरलेल्या
जागती पुराण्या प्रीती हर्षित झाल्या.

२४

एखनो जागेनि केइ, आमि जागियाछि
नीरव निभृत हबे देखा दुजनाथ,
एखनो उठेनि रवि, आमि उठियाछि
सिनान करिब तव प्राण महिमाय ।
बाहिरेर गीत रबे, बाहिरे पड़िया,
सबाइ शुने जा से त सबाकार तबे—
दिओ मोरे ल'ये जाब हृदय भरिया
जे गीत अतल तव दिवानिशि झरे ।
हे सिन्धु । हे बन्धु । एगो ताइ आसियाछि
से गीत बाजिबे ब'ले आजि जागियाछि ।

२४

नच जागे कोणी, मीच एकटा जागे.
एकांत गूढ अन् मुके बैसलो दोघे.
रवि अजुनी उठला नच, मीच असे उठलो,
तव अस्तित्वाच्या थोरवीत मी न्हालो,
बाहेर राहुं दे गीत बाह्य सृष्टीचे,
पारणे फेडते सगळ्या ते श्रवणांचे.
तू मजला उत्तर हृदय भरूनी दे रे,
तव गीत अतल जे दिवानिशी झरते रे.
हे सिंधु, बंधु हे, बघ मी हा आलेलो,
त्या गीत श्रवणी उत्सुक जागत बसलो.

२५

एखन ओ ओठे नि रवि, मोहन आंधार
घिरेछे तोमारे जेन स्नेह आवरणे ।—
प्रशान्त अधर आर नयन तोमार
किवा निद्रा, किवा स्वप्न, किवा जागरण !
कि शान्त सुन्दर चोखे, अर्णव आमार !
चाहिछ आमार पाने ए मोह आँधारे।
कथा मोर, भाषा मोर, सङ्गीत आमार,
शुद्ध हये गेछे एइ सन्ध्यार माझारे।
आमि आछि तव छोट भाइटिर मत
आमार स्नेहेर चोखे देख माझे माझे।
जे सङ्गीत बाजिछे तव वक्षे अविरत
आमार पराणे जेन माझे माझे बाजे।—

२५

नच सूर्य उगवला मोहमयी काळोखी
जणु स्नेहावरणी तुला घेरुनी टाकी
तव अधरी शांती, प्रशांत लोचन असती
ते निजले, जागे किंवा स्वप्न पहाती ?
तव शांत कितीरे सुंदर डोळे दिसती
या मोहन तिमिरी वळता इकडे दृष्टी.
मम भाषा, माझी गोष्ट तसे गाणे रे
या प्रभात समयी शुद्ध जाहले सारे.
मी लहान आहे भाऊ तव रे सिंधू
मज प्रेमळ नयनी कधीमधी देखी तू.
जे गाणे अक्षय तुझ्या अंतरी नांदे,
ते माझ्या प्राणी कधीमधी वाजू दे.

२६

रविकर पड़ियाछे अधरे तोमार
प्रशांत गभीर तव गौरवेर मत।
आमारि अन्तर ह'ते लइया आमार
सोनार स्वपन घेरा पुष्प शत शत
कण्ठे देछ उपहार। आमि शून्य हाते
आसियाछि तव पारे। हे सिन्दु आमार !
शुनाओ एकटि गीत। मोर प्राणपाते
ढालि देओ अन्तहीन अमृतेर धार
चिरदिन चिरकाल प्रतिध्वनि तार
बाजिबे उज्वल करि अन्तर आमार।
आज ह'ते आमि, हे अर्णव ! हे अशेष !
गाहिब तोमार गान फिरि देश देश।

२६

तव अधरी पडला रविकर सुंदर सारे
गंभीर शांतशा तुझ्या गौरवा सम रे.
मम हृदयामधुनी लाख लाख सोनेरी
स्वप्नांची सुमने तुवां काढुनी नेली.
मिरवितोस त्यांचा घालुन हार गळयात
मी सुन्न उभा रे, शून्य रिक्त मम हात.
मृत्यूच्या समयी एक ऐकवी गीत,
प्राणात सोड मम अमृतधार अनंत.
चिरकाल सनातन प्रतिध्वनी गीत तुझे
नादानी करिते उज्ज्वल अंतर माझे.
हे अशेष अर्णव, आजपासुनी गान
तव गात अखंडित देश देश हिंडेन.

□ □

गाळ

वसुधा पाटील

स्थळ–तुरुंगातील पिंजरेवजा दोन लहान खोल्या. एका पिंजऱ्यात भकास चेहऱ्याची, शून्य नजरेची सगुणा खुरमांडी घालून बसली आहे—दुसरीचा दरवाजा बंद–

सगुणा– (स्वतःशीच हातवारे करीत किंचाळते) अग मेल्यांनी धरलं ग धरलं मला–मंजेऽऽऽ पळ पळ पळ...कासोटा सांभाळ–नाही – तर कासोटाच धरतील ग बाये तुजा ते हरामखोर–मंजेऽऽऽ... मंजेऽऽऽऽ... अग पळ...पळ.

पहारेकरी– (दंडा आपटीत, दाणदाण पावले टाकीत, मिशांना पीळ भरीत गुर्मीत येतो) एऽऽऽ चारसो-बीस...काय रात्रंदिवस किंचाळत असते–तोंड मीट...का हाणू एक या गराद्यातून ?

सगुणा– (फिदीफिदी हसून) हवालदारसाब, तुमच्या मिशा काय फाकडू हायेत ! पन् मुकाबिका घेतांना टोचल्या म्हंजे ?

पहारेकरी– (संतापून) हाड भडवे...एक लाथ घालीन कंबरड्यात काहीतरी भकलीस तर–मला समजलीस कोण ? आणि हे फोरास रोडवरचं तुजं मकान समजलीस की काय सटवे...? हा तुरुंग आहे तुरुंग...

सगुणा– तुरुंग तर तुरुंग...आपल्याला काय ?...पालथं पडायचं आन् मर्दाला अंगावर घ्येयाचं ? हाय काय नि नाय काय ?...ओ हवालदार साब... येकादी सिगरेट द्या ना ? काय थोटूक बिटूक आसलं तरी चालेल ! द्याना...द्याना...बिडी तरी द्या...

पहारेकरी– चूप ? रांड ती रांड नि मिजास बघा सालीची–तुरुंगात भडवीला सिगरेट पाहिजे ओढायला–एकदा हिसका दाखवला पाहिजे...

सगुणा– आरं जारं हिसका दावनारा...! पावनेआट तू मुलकाचा ! तू काय हिसका दावनार ? इतक्यांदा फाटकी चोली दावली, फाटकं लुगडं दावलं पन बगायलाच तँय्यार नाय गडी...असला कसला हिसका दावनारा मर्द तू ? जा निमूट घरला जा आन् तुजी बायको काय वरनभात घालील तो जेव आणि तिच्या कुशीऽऽत नीज हां माज्या बाळा...जा...जा... शेना हाय माजं बाल... जा–जा–जा– (गजाला धरून वेडेवाकडे ओळकांबे खात राहते. कपाळ गजावर आपटते–)

पहारेकरी– (गजातून दंडुका आत घालून तिला माग सारण्याचा प्रयत्न करीत.) अग ए भवाने...मागं सर...सर म्हणतो ना–डोकंबिकं फोडून घ्यायचंय काय ? तिथं त्या कोपऱ्यात बसून राहा कशी. चल सर तिकडे–

सगुणा– (लोचटपणे) मंग येक शिग्रेट द्या ना...एकच झुरका वडायला द्या ना ! बगा हवालदारसाब येका झुरक्याला येक मुका दीन ! पाच झुरके दिले म्हंजे पदर बाजूला सारीन...बगा द्या ना... द्या ना...येकच झुरका द्या ! सा महिनं झालं इतं यिऊन पन येकदा पन् बिडीकाडी काय मिलली नाय...द्या ना हवालदारसाब– (गजावर तोंड दाबून मुका घेतल्यासारख्या खुणा करून आवाज काढत राहते) (पुन्हा माकडासारखे दोन्ही गजांना धरून लोंबकळते)

पहारेकरी– (गजातून हात घालून तिला मागं ढकलून देत) साली हरामजादी...हा काय कुंटणखाना समजते काय ? जेलरसाहेबांकडे तक्रार करीन माहीत नाय ! मग ढुंगणावर फटके बसतील तेव्हा कळेल...चल हट्...

सगुणा– हवालदारसाब...येकच झुरका द्या ना...येकच ...लुगडं फेडून दावू काय ? मग द्याल ? (पदर हातात घेते)

पहारेकरी– (दंडुका उगारून) एऽऽऽ...गप्...गप्... दिवसातून शंभरदा नंगी होते. तुला लाज नाही वाटत ? तुझ्याजवळ कोण ढुंकून बघणार नाही आता ! म्हातारडे... तुझ्याजवळ आहे काय आता ? बघ... लुगडं सोडू नकोस—बघ... कपाळात घालीन हा दंडुका...गप्प.

सगुणा– (किंचाळून) अगऽऽ गऽ ग ग...मेले...मेले... मेले...मला मारू नका...(पिंजऱ्यातल्या पिंजऱ्यात थयाथया नाचते–) अवो मी नाय मारली गुलशनला...हट धरून बसली व्हती... पोर वाढविनार म्हून ! मंग आमचा धंदा कसा चालंल ?... जो येतो तो गुलशनला मांगतो— गोरी गोमटी व्हती ना...पाचवा सरला तसा जबरदस्तीने औषद पाजलं...नासवायला—तर तिची तीच तडफडून तडफडून मेली–मी नाय मारली...अयायाऽऽऽऽ याऽऽ...हात मुडद्या तुजं मढं गेलं गोवऱ्यावर... (किंचाळते) मारू नका ...मारू नका...मेले... (कोपऱ्यात अंग चोरून थरथरत उभी राहते)

पहारेकरी– कोण मारीत नाहीय तुला...उगीच अक्करमाशी कांगावा करीत राहते—राजाराम हवालदाराने तुझ्या अड्डयावर छापा घालून पकडून आणली तेव्हा एकदांच हाणलीय तुला...मला माहीत आहे—जास्त बडबडू नकोस...नाही तर देईन एक फटका—

सगुणा– खरजेनं कुजला तो राजाराम जा ! थूः त्याची (थुंकतच राहते) (मग जरा वेळाने भसाडया आवाजाने गायला सुरवात) रघुपती राघव राजाराम...पतीत पावन सीताराम...रघुपती राघव राजाराम...पतीत पावन सीताराम... (टाळया वाजवीत, माना हलवीत जागच्या जागी बराच वेळ डुलत राहते) (पहारेकरी मिशीला पीळ भरीत फेऱ्या घालतो)

पहारेकरी– ए भडवे, थांबव की ते रघुपती रघुपती ! करून करून भागली नि देवपूजेला लागली साली हरामजादी—छप्पन पोरींना त्या कोंडवाडयांत ठेवून नासवलंस आणि आता रघुपती रघुपती करते काय ? राजारामने बरोबर छापा घातला... रंडकी कशी मुद्देमालासकट हातोहात सापडली साली—

सगुणा– त्याची माय रंडकी झाली ! त्याची बाईल रंडकी झाली जा त्या सोद्याला सांग माजा निरोप–इथनं सुटू दे तर खरी, मग त्याला माज्या घरात पाय ठिवायला देते का बग ! अब्दुल्याला सांगून नाय त्याला तंगडयातून उभा चिरून ठिवीन तर नावाची सगुना नाय ! हवालदार झाला म्हून काय झालं ? त्याच्या बापानं रांडा आनून ठिवल्यात काय फुकटफाकट अंगाखाली घालाला ! हरामखोर–दंडेली करायला होवी ! रोज नवी नवी पोर फुकटात–रगडायला होवी ! काय मानूस का हैवान ? गुलशनला त्यानंच रडवलंन्–परत माज्या मंजीवर त्याचा वाकडा डोला—! पोरीनं धंदाबिंदा काय कराचा नाय म्हून साळंला घातली तर रस्त्यामंदी तिला सतवाया लागला–माज्या डोळयांसमूर त्या दिवशी तिचा कासोटा सोडलान्. माजी गुनाची पोर रडाय आरडाय लागली ! मंग काय ? दिली बाटलीच्या बाटली राकेलची फेकून अंगावर...पेटवाया पायजे व्हता—म्हंजे दोनी हातांनी ठणाण बोंब मारीत फिरला आसता घरभर आनि फुकटचा शिनेमा पाह्यला मिळला असता—म्हून रागावून भडव्यानं रातचा छापा घालून मला बेडया चडवल्या–येऊ दे तर त्याला असा समूर...पिसाळल्या कुत्र्यागत चावं घेऊन घेऊन फाडून ठेवंन त्याला......काय समजलात ?

हवालदार– (मस्करीने) सगुने...राजाराम हवालदार आला...आला...तो बघ आला...टायगर छू... छू...छू...

सगुणा– (कुत्र्यासारखी जीव तोडून भुकते–) (दमून धापा टाकते) (राजाराम हवालदार खरोखरच एका बाईला ढकलीत ढकलीत, आरडाओरडा करीतच येतो.)

राजाराम– अबे हट ! ढोंगं ढोंगं करतीय ! शंभरदा गरवार राहते कशाला डुकरीणीसारखी व्यायला ? लोचट रांड कुठली...चल तुझ्या पिंजऱ्यात चल...लवकर...लवकर...

पारू– (भेलकांडत–दम टाकत) जाते...जाते...ढोमसू नको...तान्हं पोर हाय माजं...

राजाराम– कितवं पोर आहे हे ? साली मिळेल त्या उकीरडयावर शेण खाते नि फुकटात बाळंतपण काढायला इकडं येते–शरम नाही वाटत सरकारचे पैसे असे फुकटात खायला ? सरकारचे जावईच लागून गेलेत जसे हरामखोर—

सगुणा– (चवताळून) अरे ए फुकट फौजदारा... कोनाला बोलतोस ? भडव्या तुम्ही, तुम्हीच पैसं खानारं–सरकाराकडून– ! जंतेकडून– ! तुमाला समदंच फुकट होवं ! भाजीपाला, फळं, औषदं, काय पन बी–दंडेली कराची आन् फुकटांत वसुली कराची ह्यो जलमभराचा तुमचा धंदाच हाय हलकटानो–सांगता कुनाला ? तुमाला रांडा पन फुकटात होव्या...आरं वारं... येकेकाला नंगे करून ××ला डांवरी फटाके बांधून पेटवून दिले पायजेत...

राजाराम– (काठी आत ढोसून) अग ए बाजारबसवे...गप्प बसते का नाही ? मंजीची गोष्ट ऐकायचीय काय तुला ? थेरडे, मंजी माझ्या घरी भांडी घासते...कळलं का ? माझ्या ××ला तेल पन लावते—बस मुकाटचाने आत–चल ग तूही त्या पोरटचाला घेऊन आत जा... कुलूप लावायचंय कोठडीला – (पारूला दुसऱ्या कोठडीत ढकलतो) चौकीदार, लावा कुलूप कोठडीला ! पळून काय जाणार म्हणा ही चिकट गोम ! आता पुरेपूर वसुली करील आणि मगच जाईल–काय कांगावा करायला लागली तर ठोकून काढा सालीला. भारी मस्तवाल झालीय– (उगीचच दंडुका उगारतो)

सगुणा– अगऽऽगऽऽ...मेल्यांनी धरलं ग धरलं मला... मंजेऽऽऽऽ...मंजे ग...पळ...पळ...पळ.. कासोटा संभाळ...नाही तर हा राखस केव्हाच तुजा कासोटा फेडील ग माज्या पोरी...मंजे...मंजे... मंजे...

राजाराम– (मिशीला पीळ भरीत) मंजीने कसोटा केव्हाच सोडलाय गावभवाने–मीच सोडायला लावलाय–माझ्या घरी ती आता गोल गोल पातळं नेसते...समजलं बच्चंजी ? माझ्याशी गाठ आहे–पहिली मागत होतो तेव्हा दिली नाहीस–आता कुठं ठेवशील तिला ? मोडली ना मिजास आता ?

सगुणा– मंजे, लवकर जेव...साळंला जायचंय ना ? गेल्या वर्सीसारका पैला लंबर आला पायजे हां..तुला मी कालेजांत पन् पाटवीन..तू धंदाविंदा काय कराचा नाई..तुजं मी लगीन लावून देनार. अभ्यास बिभ्यास नीट कर ! त्या गुलशनशी गप्पा मारीत बसू नुको—तुला झकासपैकी नवरा पायजे ना ! मंग या रांडांच्या कमन्यातून कसाला हिंडतीस ? जा तुज्या कमन्यांत–चल पैली..चार घास खावून साळंला जा कशी...

राजाराम– मंजी माझ्याकडे आहे थेरडे–शाळेत कसली जाते ती ? उगाच बोंबलू नकोस–माझी ठेवलेली रांड आहे ती सध्या—

सगुणा– (गजांना धरून लोंबकाळे घेत) भडव्या तूं डुक्क हाईस ! चिखलांत लोळनारा–रानडुकर हाईस–बायामानसांवर मुसंडी मारनारा... तुला परमेशार नरकांत ठिवील–तुज्या आंगावर तापलेल्या सांडशीनं चटकं दील–काय समजलास तू ?

राजाराम– (मोठेमोठयांदा हसून) आणि तुला काय तो स्वर्गांत नेणार आहे होय ? दीडदमडीची रांड कुंटणखाना चालवणारी म्हणून बरंय ! एवढया पोरींचे शिव्याशाप खाल्लेस ते काय स्वर्गांत जायला ? शाहाणीच आहेस–बस गप्प तिकडे–इकडे तुरुंगात कशाला आली आहेस ते विसरलीस ?

सगुणा– असा समोर ये रे रानडुकरा...बघ तुझी हड्डी कशी फोडून फोडून तुझा खिमा करून टाकते.

राजाराम– (हात आत गजात घातल्याचा नुसता आवांभाव आणतो) घे...चाव...चावच तूं ! काय करणार आहेस...? हा बघ आत आलो.

सगुणा– (त्वेषाने झडप घालते आणि गजांवरच आपटते मग लाकूडच कडकडून चावायला घेते)

राजाराम– छू! छू! तो बघ राजाराम आला...छू!

सगुणा– (परत कुत्र्यासारखी भुंकते–उडया मारते.

पहारेकरी– (तिचे हाल न बघवून) जाऊ द्या हवालदार ! येडी आहे ती–तिला कशाला चिडवता ? गप्प ग ए म्हतारे–आता गप्प बसते की देऊ ठेवून ?

राजाराम– येडी असली तरी जहांबाज आहे–तडतडते कशी फुटाण्यासारखी–पाहिली ना? पक्की चारसोबीस आहे–अच्छा मी जातो–अजून तिकडल्या ड्यूटीवर पण हजर राह्यचंय! नीट लक्ष ठेवा–नाहीतर देतील गुंगारा–(जातो)

पहारेकरी– (कुलपं वगैरे नीट पाहून) गुंगारा कशा देतील? मी आहे ना इथं पाहाऱ्यावर...

पारू– (केविलवाण्या स्वरात) दादा..लई प्यास लागलीय–थोडं पानी द्याल या टमरेलात तरी उपकार व्हतील–

पाहरेकरी– मी नोकर नाहीय तुमचा! टायमावर सोडलं म्हणजे पोटभर पाणी पिऊन घ्या–नाहीतर सगळी टमरेलं भरून घ्या.

पारू– येकदाच द्या पानी...पुना नाई मांगनार–लई प्यास लागलीय.

पहारेकरी– नाही–

सगुणा– अरे दे भाडद्या–येक घोट पानी देशीला तर काय टाचा झिजतील तुझा पायतनाच्या? काय मुतायला नाय सांगत ती! असले हरामखोर, कापल्या बोटावर मुतायचं पन नाईत फुकटचं–लई माजोरी जालेत ह्ये शिपुरडे–शिपुरडे ते शिपुरडे आनि मिजास तर बगा राजावाणी...

पाहरेकरी– (खवचटपणे हसून) थेरडे मूत पाहिजे? मूत? कुणाचं पाहिजे बोल...गाढवाचं, बैलाचं, रेडघाचं–बोल...

सगुणा– त्या समद्यांचं चालंल–पन् तुजं नुको–जा मर भडव्या–(पहारेकरी स्वतःच्याच मिजाशीत हसत‑हसत निघून जातो) (दंडुक्याचा लांबवरचा आवाज जरावेळ येत राहतो मग हळूहळू नाहीसा होतो) (जरा वेळ स्तब्धता–मग पारूचं तान्हं पोर चिरक्या केविलवाण्या–आवाजात रडायला सुरवात करतं) (पारू त्याला आंदुळायचा, जोजवायचा प्रयत्न करते. पण पोर केकाटतच राहतं.)

सगुणा– अग पारे भुकेलं आसंल! पाज की त्याला.

पारू– पाजूं काय? अंगावर दूधच नाई तर–

सगुणा– काय बाई हाईस की कोन? तान्ह्या लेकरासाठी तुज्या थानांत दूध नाई? माझी मंजी चार वर्साची व्हईस्तोवर अंगावर पीत व्हती माज्यां. अखेर दुष्टपना करून तोडली मी तिला–काईच जेवीना, खाईना म्हूण! आन् तुजं काय ह्ये आसं?

पारू– आता मी तरी काय सांगू? अंगात रगताचा थेंब नाई, ताकत नाई पाऊलभर चालायाची सुद्धा, तर दूध कसलं येतय थानांत! वाटतं खूप...

सगुणा– किती दीस झाले बाळंत हून?

पारू– इस्पितळांतून हितं परत पाठविलं म्हंजे सातवा दीस तरी आसनारच! पैली मला कसाची सुद्धबिद्ध नव्हती! म्हून काई आटवत नाई कवा बालंत जाले आन काय...

सगुणा– आंगात ताकत नाई तर गर्वार कसाला राह्यली?

पारू– आता ते काय आपल्या हातचं आसतं? कुटंच हातून कामधंदा काई व्हईत नाई, घर नाई दार नाई म्हून कुटं तरी रस्त्यावर वळचनीला गुपचीप भीक मांगत पडून ऱ्हाती तरी अंगाशी झटायला कोन ना कोन तरी येतंच–माज्या हातापायांत नाई ताकद–वराडवराड वराडले तरी कोन कालं कुत्रंबी फिरकत नाई–येनारा आपलं काम साधून जातो–मंग मागाहून आसं निस्तरावं लागतं मला–पंदरावं का सोलावं बालंतपन ह्ये...किती मेली किती जगली काई काई आटवत नाई...जरा मोटी जाली की मी आपली कुटंबी सोडून देती– कुटं–वाऱ्यावर फिरत आसतील ते परमेशरच जाने ग बाई–आसतील तितं सुखांत ऱ्हाऊ दे मंजे जालं–

सगुणा– (हसतच सुटते)

पारू– हासते कसाला येड्यावानी?

सगुणा– कोन येडं? तू का मी? अगं वाऱ्यावर सोडलेली फोरं सुकांत कोन ठिवनार? अगदी परमेशर जाला तरी काय करनार ग? ती आपली किडीमुंगी सारकी कसंतरीच वाडनार–

पारू– मंग मी तरी काय करनार ग? आता हे पोर–तरी ऱ्हाईल का जितं? दूध नाई, पानी नाई... की ही अशी–साता जल्माची दुकनेकरी–

सगुणा— हितं कशी काय आली तूं ?

पारू— जरा पोटात दुखाया लागलं म्हून मुद्दामच हाटलात चोरी केली. म्हनलं, काय तरी खाया पन् मिलंन आन् पोलीस पकडून नेतील तर तिकडच्या तिकडंच जेलामधी बालंतपन पन् व्हईल—जरा इस्पितळामंदी खायासवियास बरं मिलत ग ! कपडे घालाया मिळतात—आंग साफ होऊन जातं—रस्त्यावर कुटं पानी निबिनी मिलतं आपल्याला ? इस्पितलांत बरं आपलं—

सगुणा— पन् या कोठडीत कसी आलीस ? माझ्यावर त्या हलकट राजारामानं खुनाचा आरोप टिवलाय—गुलशन मेली आपल्या मरनानं नि तरास मला—आता माजं मी बगून घीन म्हना—सोडनार नाई त्याला—पन् तू कशी इकडं या पिंजऱ्यात ?

पारू— आता काय सांगनार माजं रडगानं ? दोन वर्सांची पोर व्हती माजी ... जलमापासूनच आंधली ! खरजनं कुजलेली—कोनाची देव जाने—पन भारी रडायाची—गेल्या पावसात येका राती लई पाऊस पडला—दोन तीन दिस खायाला काईच मिललं न्हवतं ! आंगात सन्सनून ताप भरलेला—जाम हुडहुडी भरली — म्हून तिला पोटाशी धरून निजले ... कवा सुद्ध गेली ते कललंच नाई ... भानावर यिऊन बगते तर पोर माझ्याच अंगाखाली यिऊन घुसमडून मेलेली — जेमतेम उटले, पन् पुरनार कोन ? कुटं ? संगं कोन येनार ? तवा पुलाखाली वाहात्या पान्यात तशीच सोडली ... कोनाला काई कललंच नाई—पन आता चोरीपायी पकडल्यावर कोनी तरी मीच पोरीला मारली म्हून चुगली केली म्हनं ...म्हून हितं आनूत ठिवलीय—पन् आता सोडनार हाईत म्हनं मला काय पुरावा बिरावा काय मिललाच नाई ... पानी हाय थोडं तुज्या टमरेलांत—

सगुणा— थोडसं हाय ! पन् पिनार कशी ?

पारू— गजातून टमरेल वर धर ! मी पिऊन घेते— (सगुणा तिला पाणी देते—पारू अधाशासारखी घटा घटा पाणी पिते) आता जरा जीव थाऱ्यावर आला — (पोर रडतं) उगी ... उगी राजा ... धर ... पी ... काय मिलतंय का बग — (पोराला छातीशी धरते).

सगुणा— तूं सुटली आन् त्याच येली मी पन् सुटली की मी तुला माज्या संगती नेईन हां ...

पारू— (विपण्णपणे हसून) कशाला ? तुज्या कुंटनखान्यात मी काय उपेगाची ? उगीच आपली पोरामागून पोरं मातर जलमाला यायाची—तूं काय पोसनार व्हय त्यान्ला ?

सगुणा— ज्याचं कराला जावं भलं तो म्हनतो आपलंच खरं ! यग येडे, माज्याकडं किती छानछान पोरी हाईत—त्यान्ला टाकून या मढयाकडं कोन ढुंकून तरी पाहानार हाय व्हय ? पैका मोजून माज्याकडचं गिराइक वसुली करतं—रस्त्यावरचं फुकट फौजदार ते तुज्याकडचं—त्यान्ला मी माज्या घरी थारा कशी दीन ? वा ग वा ! मोटीच आक्कल शेन्या बाईची ! मी तुला बोलवीत व्हते उगीच चार आठ दिस न्हायाला—चांगलं खा पी ... परकुरती सुदरव जराशी ! आन् मंग कुटं जायाचं मसणात तिथं जा—

पारू— पन फुडं तरी काय करनार ? रस्त्यावरच पडनार ना ? म्हंजे पुन्ना पोटुशी ! पुन्ना बलंतपन—पुन्ना चोरी—नुकोच ते माला—मी हितंच न्हाईन—म्हंजे निजायला थंडगार फरशी आसली तरी चालंल—पन हटकाया, अंगाशी झटाया कोन पन येनार न्हाई—आन् काय भाजी भाकर आसंल ती खाया तरी मिलंल—जलमठेप का काय म्हंतात ते तरी मिलंल पायजे—

सगुणा— काय येडी का काय तूं ? जलमभर हितंच न्हानार तूं ? काय सोपी गोष्ट नाई ती—मर-मरंस्तोवर काम करावं लागंल ... मार खावा लागंल ...

पारू— आसूं दे—काय करावं लागंल ते लागंल—आपलं केलं आन मुकाट बसलं—कालोकात फरशीवर लई गारगार वाटंल—उनाचा लई म्हंजे लईच तरास व्हतो माला—सोसवत नाई—थंडी पाऊस पन् चालत नाई—आशी माजी तब्यत गवताच्या काडीसारकी ... काय करनार ? मरस्तोवर हितं न्हाया मिललं तर बेसच—

सगुणा— सुटनार ना पन् तूं ? मंग काय उपेग या इचारांचा ? काय धापाच मुडदं पाडून आली आसतीस तर येकांदे येली काई तरी मनासारकं

अनुक्रमणिका

संस्कृत साहित्यांतील अश्लील-विचार

अ. र. हर्डीकर

नदीचे मूळ आणि ऋषीचे कूळ शोधू नये अशी म्हण अस्तित्वात यायला काय कारणं असतील ती असोत; पण वरील दोन्ही ठिकाणी खोलवर तपास करू म्हटलं की, चिकित्सेचा प्रश्न आला व तर्कशुद्ध विचिकित्सेमुळे केव्हा केव्हा प्रतिष्ठापित कल्पनांना मोठा धोका पोहोचू शकतो, हे गृहीतकृत्य वरील म्हणीमागं असावं.

कदाचित शब्दाच्या मुळाबाबत असंच विधान करता येईल.

वैदिक वाङमयांत प्रथम ऋग्वेदात 'अश्लील' या शब्दाचं मूळ रूप 'अश्रीर' असं मिळतं. कुरूप किंवा हेंगाडी, रीतिरिवाजांची माहिती नसलेल्या, अपवित्र अशा अर्थानं 'अश्रीर' चा वापर ऋग्वेदात झालेला आहे.[१] 'अश्रीरा तनुः' येथे कुरूप किंवा हेंगाडी हा अर्थ अभिप्रेत आहे. तर 'अश्रीर इव जामाता' या ठिकाणी unmannerly-रीतिरिवाज न पाळणाऱ्या जावयाचा उल्लेख आहे. सायणाचार्यांनी त्याचं स्पष्टीकरण देताना-'एकदा गुणहीन जावईबापू पुनः पुनः—आग्रहानं बोलावूनही सायंकाळपर्यंत जशी वाट पाहायला लावतो (त्याप्रमाणे)'[२] तर 'अश्रीरं चित्त्' येथे अपवित्र हा अर्थ आहे.

अथर्ववेदात ऋग्वेदातीलच 'यूयं गावो मेदयथा' हा वर दिलेला मंत्र घेतलेला आहे.[३] व 'भीति उत्पन्न करू शकणाऱ्या अवयवांनी युक्त असा पुरुष' हा अर्थ 'अश्रीर' या शब्दाचा आहे. 'अश्लीला तनूर्भवति'[४] हा दुसरा ऋग्वेदांतला मंत्रही तसाच व त्याच अर्थी अथर्ववेदातही आहे. मात्र 'अश्रीरा'ऐवजी 'अश्लीला' हे शब्दरूप येथे मिळते. पण अथर्ववेदाच्याच पैप्पलाद संहितेत 'अश्रीरा तनूर्भवति' असाच पाठ आहे.[५] पैप्पलाद संहिता आधीची असावी.

तैत्तिरीय आरण्यकात 'अश्लील' असा शब्द आहे.[६] आणि ब्राह्मण व आरण्यकांतूनच केवळ अक्षरांतीलच-शब्दस्वरूपातीलच-बदल नव्हे तर त्याच्या अर्थातच बदल झालेला दिसतो. ऋग्वेद व अथर्ववेदातील 'अश्रीर' शब्द अर्थाच्या दृष्टीने पाहिला तर या शब्दांनी व्यक्ती किंवा व्यक्तीचे अवयव सूचित होत होते. साहित्यातील सध्या प्रतिष्ठापित झालेल्या श्लीलाश्लीलविवेकाशी 'अश्रीर' चा काहीही संबंध नव्हता. असंस्कृत, अपवित्र, कुरूप, हेंगाडी, उग्र अशा व्यक्तींचाच बोध 'अश्रीर' शब्दानं होई. म्हणजे व्यक्तीचे शारीरिक किंवा तात्कालिक वर्तनासंबंधीचे दोष 'अश्रीर' या शब्दाने सूचित होत होते.

ब्राह्मणं व आरण्यकं तुलनेनं नंतरच्या काळातील आहेत. आणि 'नाश्लीलं कीर्तयेत्' अशासारख्या उदा-

---

१. अश्रीरा तनूर्भवतिरुशती पापयामुया। ऋ. १०-८५-३०; अश्रीर इव जामाता। ऋ. ८-२-२०; यूयं गावो मेदयथा कृशं चिदश्रीरं चित्कृणुथा सुप्रतीकम्। ऋ. ६-२८-६.

२. न श्रीरश्रीः। तदस्यास्ती त्यश्रीरः। मत्वर्थीयोरः। गुणैर्विहीनः कुत्सितो जामाताऽसकृदाहूयमानोऽप्यासायङ्कालं विलम्बते तद्वत्।.

३. पहा-अथ. ४-२१-६.

४. पहा-अथ. १४-१-२७.

५. पहा. पैप्पलाद संहिता, १८-३-६.

६. तै. आरण्यक, २-२-१५-१. → पहा, 'यावतीर्वै देवतास्ताः सर्वा वेदविदि ब्राह्मणे वसन्ति तस्माद् ब्राह्मणेभ्यो वेदविद्भ्यो दिवे दिवे नमस्कुर्यान्नाश्लीलं कीर्तयेदेता एव देवताः प्रीणन्ति।

हूरणांमुळे वैदिक वाङ्मयात नंतरच्या काळी 'अश्रीर' शब्दाचे 'अश्लील' असे रूप होऊन 'अशोभन', 'असंस्कृत' हे त्या शब्दाचें अर्थ तशा प्रकारच्या शब्दव्यवहाराकडे पर्यायाने वाङ्मयाकडे जाऊ लागले. वैदिक वाङ्मयाच्या आरंभीच्या काळात 'अश्लील' शब्दाच्या घडणीचे स्वरूप हे असे होते.

ब्राह्मणं व आरण्यकं यातील हा शब्दस्वरूपाचा व त्याच्या अर्थाचा बदल क्रमाक्रमानं झालेला आहे. कारण 'ऐतरेय ब्राह्मणात', 'अश्लील' असा शब्द आला असला[1] तरी त्या शब्दाचा संबंध शरीराकडे आहे, वाणीकडे नाही. 'तैत्तिरीय ब्राह्मणा'पासून अश्लील शब्दानं व्यक्तिशरीरापेक्षा अन्य गोष्टी सुचविल्या जाऊ लागल्या. अशुभ नक्षत्रं[2] व दुःखमय जीवन[3] यासाठी अश्लील शब्द योजलेला दिसतो. अश्लील या शब्दानं काही प्रवेशनिषिद्ध गावांचा निर्देश करण्याची पद्धत होती की काय असे तै. ब्रा. मधील 'अश्लील गावात राहू नये व यज्ञही करू नये.'[4] या विधानावरून वाटते.

म्हणजे कृष्णयजुर्वेदाच्या तैत्तिरीय ब्राह्मणापासूनच 'अश्लील' शब्द शरीराशिवाय किंवा व्यक्तिगुणांशिवाय इतरत्र योजलेला आढळतो. सामवेदाच्या पञ्चविंश (किंवा ताण्डय) ब्राह्मणापासून 'अश्लील' शब्द वाणीचे, विशेषण म्हणून आलेला आहे. तिथे 'अश्लील' या शब्दाचे शिवराळ[5], अपवित्र[6] वाईट,[7] हे अर्थ दिसून येतात.

---

१. यस्मादप्यश्लीलस्य श्रोत्रि यस्य मुखं व्येवसायते तृप्तमिव । —ऐ. ४–८–१०८.

२. समानस्याह्नः पञ्च पुण्यानि नक्षत्राणि चत्वार्यश्लीलानि । तै. ब्रा. १–५–३–४.

३. तं ह तच्छशापाश्लील जाल्म ते जीवनं भूयात् । तै. ब्रा. २–४४० (९).

४. तस्मादश्लील नामँश्चित्रे । नावस्यन्न यजेत । तै. ब्रा. १–५–२–६.

५. शमलं वा एतमृच्छति यमश्लीला वाग् ऋच्छति । पंच–२–१७.

६. इन्द्रो यतीत सालावृकेभ्यः प्रायच्छत् । तमश्लीला वागभ्यवदत् । पंच. १४–११–२८

७. इन्द्रो वै त्रिशिरसं त्वाष्ट्रमहन् तमश्लीला वागभ्यवदत् । पंच. १७–५–१.

वैदिक वाङ्मयात प्रथम व्यक्तिवर्तनांनील किंवा व्यक्तीच्या शारीरिक ठेवणीतील उणीवा दाखविण्यासाठी 'अश्रीर' शब्द दिसतो. नंतर आरंभीच्या ब्राह्मण ग्रंथांत शब्दरूप 'अश्लील' असे झाले; पण अर्थ मात्र तोच होता. मधल्या काळात शब्दरूप तेच राहिले पण अर्थ मात्र अशुभ नक्षत्र, दुःखमय जीवन; असा पहिल्या अर्थाहून काहीसा भिन्न असा अर्थ दिसतो. आणि पंचविंश सारख्या तुलनेनं नंतरच्या ब्राह्मणांतून किंवा आरण्यकांतून अश्लील शब्द वाणीचे विशेषण म्हणून वापरलेला आढळतो. वैदिक वाङ्मयातील 'अश्लील' शब्दाचे स्वरूप हे असे आहे.

'अश्लील' शब्दाची व्युत्पत्ती

श्री म्हणजे सौन्दर्य, शोभा. व्यक्तीचे सौंदर्य त्याच्या शारीरिक ठेवणीवरून, तसेच त्याच्या स्वच्छ व सुसंस्कृत वर्तनावरूनही लक्षात येते आणि त्यामुळेच वर दिल्याप्रमाणे 'संस्कृतिरहित', 'वेंढव', 'कुरूप', 'हेंगाडी' वगैरे अर्थ दाखविणारा 'अश्रीर' हा शब्द सायणाचार्यांनी व्युत्पादिला. पाणिनीच्या अष्टाध्यायीत 'अश्लील' शब्द आलेला आहे.[8] 'सिध्मादिभ्यश्च'[9] या सूत्रानुसार श्री शब्दावरून 'लच्' प्रत्यय झाला. म्हणून 'अश्रीर' चं 'अश्रील' झालं व 'पृषोदरादीनि यथोपदिष्टम्'[10] या सूत्राने श्रीतील 'र' काराचा 'ल'कार झाला. व 'अश्लील' हा शब्द तयार झाला. अवांछनीय, शोभारहित, तिरस्कार किंवा अगदी किळस वाटेल अशा प्रकारचं जे काही असेल त्याला 'अश्लील' शब्द आलेला आहे.

संस्कृत वाङ्मयातून आलेला 'अश्लील' विचार

वैदिक वाङ्मयानंतर इतर संस्कृत वाङ्मयातून 'अश्लील'संबंधी अनेक ठिकाणी वेगवेगळ्या संदर्भात विचार आलेला आहे. पुराणापासून ते अगदी बृहत्कथेपर्यंत सर्वत्र अश्लीलाचा विचार झालेला आढळतो. संस्कृत साहित्यशास्त्रज्ञांनी केलेला विचार याच सर्व विचारांवर आधारलेला असल्याने प्रथम संस्कृत वाङ्मयात आलेला अश्लील विचार पहाणे आवश्यक आहे.

संस्कृत वांङ्मयातून आलेला हा 'अश्लील' विचार; अश्लील भाषण, अश्लील लेखन, अश्लील

---

८. पा. ६–२–४२.

९. पा. ५–२–९७.

१०. पा. ६–३–१०९.

सूचन, अश्लील भाव, अश्लीलचरण, अश्लील गान, अश्लीलाख्यान वगैरे अनेक प्रकारांनी व्यक्त झालेला आहे. मात्र येथे आरंभीच्या वैदिक वाङ्मयाप्रमाणं 'अश्लील' शब्दानं सौंदर्यहीन व असंस्कृत unmannerly व्यक्ती, दाखवावयाची नसून व्यक्तीची अश्लील कृती वगैरे निर्देशित करावयाची आहे.

पुराणांनी 'अश्लील' निषिद्ध मानलेलं दिसतं. वर्ज्य गोष्टींच्या यादीत अग्निपुराणानं अश्लीलाची नोंद केलेली आहे.[1] नीलमतपुराण[2] व स्कन्दपुराणातून[3] अश्लीलवचनाचा निषिद्ध म्हणून उल्लेख आहे. विष्णुधर्मोत्तर पुराणात मोठ्या प्रयत्नांनी अश्लील गोष्टी वर्ज्य कराव्यात असे म्हटले आहे.[4] कारण विद्वानलोक ते वर्ज्य म्हणून सांगतात.[5] अश्लील गोष्टी पाहूही नयेत[6] व अश्लीलयुक्त वाणी उच्चारू नये[7] असं आग्रहानं सांगितलेलं आहे.

नंतरच्या काळात 'चित्र' या काव्यप्रकारात 'बन्ध' या नावाचा एक प्रकार आहे. श्लोकातील अक्षरं अशा रीतीने बसवावयाची की त्यातून एकादी आकृती तयार व्हावी. यातूनच खड्गबन्ध, मुसलबन्ध, धनुर्बंध, हलबन्ध, इषुबन्ध असे अनेक बंध तयार करण्यात काही कवींना फार आनंद वाटायचा. यातूनच 'गोमूत्रिकाबन्धा'सारखा प्रकार पुढं आला. आणखीही अश्लीलाकृती दर्शविणाऱ्या बंधांची यातून प्रगती झाली असती. पण विष्णुधर्मोत्तर पुराणात; 'अश्लीलाची कल्पना आणून देणारा व सहृदयांच्या अन्तःकरणाला उद्वेजनीय वाटणारा 'अश्लीलबंध' करू नये[8] असं सांगितलं आहे. 'बन्ध' या शब्दाचा रचना Composition असाही अर्थ घेता येईल. व विष्णुधर्मोत्तर पुराणात 'काव्यबन्ध' अश्लील वचनांनी युक्त असा करू नये असा स्पष्ट दण्डक आहे.[9]

ज्ञानी, तत्वज्ञ अशा ब्राह्मणांच्या बाबतीत अश्लीलोद्गार काढू नयेत असे दण्डक अनेक पुराणातून आलेले आहेत.[10] अश्लील भाषण हा एक अपराध मानला गेला आहे.[11] अजाणतेपणे किंवा सहज थट्टेने का होईना अश्लील बोललं गेलं तर त्याबाबत क्षमायाचना सुद्धा केलेली दिसून येते.[12]

तंत्रशास्त्रांतील आचरण नेहमीच्या आचरणाच्या तुलनेने काहीसे जुगुप्सा उत्पन्न करणारे आहे असे वाटते. पण तेथेही 'अश्लील भाषण केलं असता प्रद्युम्नाचं स्मरण करायला सांगितलं आहे.'[13] 'अश्लील भाषण' हा तन्त्रशास्त्रातही एक 'अपराध'[14] मानलेला आहे. म्हणजे व्यवहारी जगात आक्षिप्त होऊ शकणारं आचरण आणि 'अश्लील भाषण' यात ते कसा भेद मानीत होते ते स्पष्ट होईल.

संस्कृत काव्यांतून 'अश्लील' हे भाषणाच्या संदर्भात, मनोभावनेच्या संदर्भात किंवा एकमेकाशी व्यवहार करणाऱ्या संदर्भात आलेलं आहे. 'अश्लील–घृणामुक्त,– असत्य आणि मर्मभेदी असं तो काहीही बोलला नाही असे यादवाभ्युदयात आलेलं आहे.[15] 'अग

---

१. पाहा, अग्नि. १५३–१६; ३४१–२५; ३५९–६६.

२. पाहा, नील. ३९१.

३. पाहा, स्कन्द. १–२–३३–४१.

४. अश्लीलं च विशेषतः । ...वर्जयेत् ।–विष्णु. २–८६–१०.

५. अश्लीलमेतास्वपि नैवकार्यं तद्वर्ज्यमाहुः कवयो नरेन्द्र । विष्णु. ३–१६–१५.

६. ...नाश्लीलं किञ्चिदेव तु । ...चेक्षेत ।–विष्णु. २–८९–१५.

७. ...गिरं चाश्लील संभुताम् । ...वर्जयेत् ।–विष्णु. २–८९–५६.

८. उद्वेजनीयं तु सतां तदुक्रमश्लीलबन्धं सुखदं न काव्यम् । विष्णु. ३–१६–१५.

९. कपटाक्षरपदन्यासमश्लीलवचनान्वितम् । ..काव्यबन्धं न कर्तव्यम् । –विष्णु ३–१५–९.

१०. नाश्लीलं कीर्तयेदेवं ब्राह्मणानामिति श्रुतिः । लिंगपुराण १–८–१४; तस्मान्नेमं परिवदेत् नाश्लीलं चास्य कीर्तयेत् । ब्रह्माण्डपुराण १–१०–५७.

११. अश्लीलभाषणम्... । अपराधाः ... परिकीर्तिताः ।। पद्मपुराण ४–७९–४१.

१२. यन्मया हसता किञ्चित्... । अश्लीलमुक्तं तत्सर्वं क्षन्तव्यम्.. । मार्कण्डेयपुराण ८–२२७.

१३. प्रद्युम्नं च जपेत् । कृते वाश्लीलं भाषणे । जयाख्या संहिता, २५–१०६.

१४. अश्लीलभाषणम्...। अपराधः...। पाञ्चरात्र (नारदाचं) ४–११–१५.

१५. नाश्लीलमाह न मृषा न च मर्मभेदी । यादवम्युदय, २४–१६.

माजोऱ्ये, चालती हो येथून, कळस झाला आता तुझ्या अश्लील आचरणाचा '—नैषधातलं हे वाक्य आहे. 'अश्लील भाव धारण करणारी ही (वया) आता काय बरं उठून बोलत आहे !'[२] अशीही वाक्यं आढळतील, तर कल्हणाच्या राजतरंगिणीत राजाची मर्जी सांभाळण्यासाठी त्याच्या अवतीभवती असलेले विट वगैरे लोक व त्यांच्या अश्लील गोष्टी, अश्लील हावभाव; एकमेकांशी चालणारं अश्लील भाषण यांची वर्णनं आलेली आहेत.[३]

'ऐतिहासिक काव्या'च्या बाबतीत इतिहास कथन करणं हे तत्त्वतः मुख्य काम असल्यानं काही वेळा वर्णन, पुस्तकाची गोडी वाढविण्यासाठी का खरंच वर्णन असं घडलेलं आहे कसा संभ्रम पडतो. उदा. कल्हणाच्या राजतरंगिणीमधे; मंत्री लोक राजाची मर्जी आपल्यावर राहावी म्हणून काय काय गोष्टी करीत असत याचे वर्णन, त्याची एक यादीच आपल्यापुढं मांडलेली आहे. 'राजाच्या आवडत्या राण्यांची विटाळाच्या दिवसांतील वस्त्रे आपल्या अंगावर टाकून हे मंत्री राजाला ते दिसेल अशा तऱ्हेने जात असत.' हे व अशाच प्रकारचे वर्णन त्यातील इतिवृत्ताच्या खरेखोटेपणावरच अवलंबून.

कुट्टनीमतामधे, वृद्ध वेश्या तरुण वेश्येला उपदेश करताना, ज्यामुळे सामाजिक व्यवहारात लोकांना लाज वाटते असे अश्लील कृत्य करायला सांगते. उदा. सुरताच्या वेळी नायक कमालीचा वेहोष झाल्यानंतर, त्याच्या, आणखी रञ्जनासाठी काय करावं ते सांगताना; 'गंभीरपणा सोडून, असमञ्जस आणि व्रीडोत्पादक (अश्लील) व प्रसंगी दांडगाईचाही अवलंब करून व्यवहार करायला हवा असं ती म्हणते.'[४]

तर 'प्रगल्भ' नावाच्या एका तरुणीरताचा प्रकार वर्णन करताना त्या रतात 'अश्लीलाचरण' (व्रीडोत्पादक अशी वागण्याची पद्धती) हाच बहुमान असतो असं सांगितलेलं आहे.[५] होळीसारख्या उत्सवप्रसंगानं एकदा लाज सुटल्यावर एखाद्या सभ्य स्त्रीच्या तोंडून अश्लील उक्तींचा पट्टा सुरू झाला की; तो कोणालाही थांबविता येत नाही अशीही माहिती कुट्टिनीमताने पुरविलेली आहे.[६]

—वृहकथासारख्या ग्रंथातूनही 'अश्लील'संबंधी माहिती मिळते. 'अश्लीलपदप्रबंध[७]', 'अश्लील प्रायगीयमान गीत[८],' 'अश्लीलरासक पद[९],' 'अश्लीलाख्यान[१०]' वगैरे शब्दांतून निरनिराळ्या संदर्भांत 'अश्लील' शब्द आढळतो. यावरून 'अश्लील' हे केवळ बोलण्यात राहिलेल नसून ते लेखनात, काव्यात, गद्यप्रबन्धांतही अवतरलेलं दिसतं. तर चम्पू प्रकारांत ते केवळ 'अश्लील भाषण,' 'अश्लील वाक्' एवढ्यापुरतेच मर्यादित दिसते[११].

म्हणजे 'वृहकथा' यासारख्या ग्रंथांपासून 'अश्लील' पुस्तकनिविष्ट होत असावे असे दिसते. ते केवळ लोकांच्या बोलण्यात न राहातो; पुस्तकांतून, गीत–रासकपदांतून व काही इतर गोष्टी सागण्यांतूनही येऊ लागलेले होते असे दिसते.

नाट्यशास्त्र व अश्लील

विदूषक हास्य कसं निर्माण करू शकतो हे सांगताना; हावभावांनी उत्पन्न होणारं, काव्यज हास्य व नेपथ्यज हास्य' अशा तीन प्रकारांनी विदूषक हास्यनिर्मिती करूं शकतो असे नाट्यशास्त्रात म्हटले आहे.

---

१. पाहा. नै. २०–१३९.

२. अश्लीलभावं बिभ्राणा किं वदन्तीयमुत्थिता। परमानन्दकाव्य, ८०–१२.

३. विटाश्चाश्लीलवचनैर्वाल्लभ्यं तस्य भेजिरे ॥ –कल्हणाची राजतरंगिणी, ६–५८; अश्लीलालापनोऽन्योन्यं...संहता नास्य सेवकः ॥–कल्हणाची राजतरंगिणी, ३–१४०; अश्लीलालापिनः ... अवाच्यमपि तेऽब्रुवन् ॥–कल्हणाची राजतरगिणी, ४–२१०.

४. असमञ्जसमश्लीलं दूरोज्झितधैर्यमविनयप्रसरम् । व्यवहार माचरिष्यसि वृद्धिमुपेते रतावेगे ॥ –कुट्टिनी, १६०.

५. अविनय एव विभूषणमश्लीलाचरणमेव बहुमानः। निःशङ्कतैव सोष्ठव मनवास्थितिरेव गौरवाघातम् ॥ – कुट्टिनी, ३७६.

६. भग्ने लज्जासेतौ पर्वावसरेण कुलवधूवदनात्। अश्लीलोक्ति जलौघो निर्यातः केन वार्यते प्रसभम् ॥ – कुट्टिनी, ८९४.

७. पाहा, अवन्तिसुन्दरी –१६३–२१.

८. पाहा, वासवदत्ता १३२–७.

९. पाहा, हर्षचरित, १८८–६.

१०. कथासरित्सागर, ६–२–१७३.

११. पाहा, यशस्तिलकचम्पू, २–४५–५; भारत चम्पू, ४–१६; यश. चम्पू, २–३१८–५.

त्यांतील 'काव्यज हास्य' सांगताना 'अर्थहीन विकार चेहऱ्यावर दाखविणे,' त्याचप्रमाणे अश्लील भाषण यांमुळे काव्यज हास्य उत्पन्न होते असे सांगितले आहे.[1] अभिनवगुप्ताने खाली टीप जोडताना 'राजासमोर असताना मात्र अश्लील भाषण योग्य नाही असे सांगितले आहे. भरताचार्यांनी काव्याच्या 'दृश्य' या प्रकारात म्हणजे नाटकांत 'अश्लील भाषण' विदूषकाच्या तोंडी घालायला सांगणं हे बरोबर आहे का असा एक प्रश्नही आपल्यासमोर उभा राहील. पण काही प्रतिष्ठापित लोक म्हणतात म्हणून तो दोष व तसं म्हणत नाहीत म्हणून तो गुण, इतकं गुणदोष-विवेचन भरताचार्यांनी स्वस्त करून ठेवलेलं नव्हतं. त्यांची नाटयदोषाकडे पहाण्याची वृत्ती व्यापक प्रमाणावर आणि कोणत्याही काळी व जगाच्या कोणत्याही भागात लागू पडेल अशी होती. भरत सांगतात[2]. 'नाटयामध्ये गुणहीन व दोषहीन असं काहीही नसतं. आणि म्हणून नाटयांतील गुणदोषपरीक्षा नाटयार्थ पाहून करायला हवी.'

साहित्यशास्त्र व अश्लील

'अश्लील' शब्दाचा संस्कृत साहित्य शास्त्रातला विचार अगदी सर्व बाजूंनी झालेला आहे. तो दोष आहे का ? दोष असल्यास पूर्णांशाने म्हणजे नित्यदोष का अनित्यदोष, अनित्य असेल तर गुणांची काही उदाहरणे आहेत का व कोणत्या प्रसंगी ? वगैरे अनेक विचार पुढं आले. त्यामुळे व्याख्या करतानाही खूप अडचणी आल्या.

तसा अश्लील शब्दच मुळी श्लीलाचा अभाव म्हणजे अश्लील. असा कशाचा तरी (म्हणजे श्लीलाचाच) अभावनिदर्शक आहे. त्यामुळे 'अश्लील' शब्दाची व्याख्या करणे कठीण होते. कारण 'श्लीलता' हा गुण मानला तर त्या गुणाचा केवळ अभाव म्हणजे लगेच दोष म्हणता येतं का ? हा एक मोठा प्रश्न आहे. कारण केवळ गुणाचा अभाव म्हणजे दोष नव्हे. बरे अश्लीलाला गुणांच्या यादीत सरळपणानं टाकणं शक्यच नव्हतं.

---

१. पाहा, नाटयशास्त्र, १२-१४१.

२. न च किञ्चिद् गुणहीनं दोषैः परिवर्जितं न चाकिञ्चित् । तस्मान्नाटय प्रकृतौ दोषा नाटयार्थतो. साह्या. ॥-नाटयशास्त्र २७-४७.

संस्कृत साहित्यशास्त्रज्ञांनी यांतूनही मार्ग काढलेला आहे. काहींनी अश्लीलाचं ढोबळ वर्णन केलं. काहींनी त्याच शब्दानं त्याची व्याख्या केली. काहींनी व्याख्येला जवळ पण अस्वतंत्र अशी व्याख्या केली. काहींनी अभावस्वरूप तर काहींनी व्याख्याच करणं टाळलं. तरीही या सर्वांतून सामान्यपणे अश्लीलाबद्दल त्यांना काय म्हणावयाचं आहे ते स्पष्ट होते.

१. ढोबळ वर्णन

व्रीडा, जुगुप्सा व अमंगलव्यंजक असल्यामुळे अश्लील तीन प्रकारचे आहे;[3] असे विश्वनाथ म्हणतो तर प्रतापरुद्रीयात अश्लील म्हणजे अमांगल्य, जुगुप्सा आणि व्रीडा या विचारांना उत्पन्न करणारं असं सांगितलेलं आहे.[4]

२. त्याच शब्दानं व्याख्या करणं

त्याच शब्दानं व्याख्या करणं हा व्याख्येचा दोष होऊ शकतो. पण 'प्रतापरुद्रीयकार' व 'सरस्वती कंठाभरणकारांना'ही अशी व्याख्या करावी लागली. उदा. सरस्वतीकण्ठाभरणकार म्हणतात. '(आम्ही वाक्यार्थज दोष म्हणून जो) मागे सांगितला तो. अश्लील दोष म्हणजे-अश्लीलार्थाची प्रतीति करून देणारा तो अश्लील. (असं समजावं.[5])' तर प्रतापरुद्रीयांतही अश्लीलार्थाच्या कथनाला 'अश्लीलार्थाच्या कथनाला अश्लील म्हणतात असं लिहिलेलं आहे.'[6].

३. व्याख्येला जवळ पण अस्वतंत्र अशी व्याख्या

त्याच शब्दानं व्याख्या सांगणं टाळण्याकरिता काहींनी त्या शब्दाचा पर्याय स्वीकारला. त्यामुळे, अर्थातच्, मुळातला दोष काही नाहीसा होत नाही. उदा.- वामन काय म्हणतो ते पहा 'अश्लील म्हणजे असभ्य असा एक दुसरा अर्थ किंवा असभ्य अर्थ आठ-

---

३. अश्लीलत्वं व्रीडाजुगुप्साऽमङ्गल व्यञ्जकत्वात्त्रिविधम् । सा. द. पान ५६०-३.

४. अश्लीलं यदमाङ्गल्य जुगुप्सा व्रीडधीकरम् । -प्रताप. २९७-१४ (५).

५. अश्लील मिति निर्दिष्ट मश्लीलार्थ प्रतीतिकृत । -सरस्वती. ४४-१४ (१).

६. अश्लीलार्थस्य कथनमश्लीलं परिकीर्त्यते । -प्रताप. ३१९-८ (५).

वण्याला कारण होणं.[१] वाग्भट म्हणतो : व्रीडाव्यंजक (म्हणून जे काही असेल) त्याला अश्लील म्हणावं.[२] वामन व वाग्भट यांनी 'अश्लील'साठी 'असभ्य' व 'व्रीडाव्यंजक' असे पर्याय शब्द वापरले. पण असभ्य व व्रीडाव्यंजक म्हणजे नेमकं काय ते स्पष्ट नाही अर्थात् त्यांनी ते लोकांच्या त्या त्या काळच्या प्रतिष्ठापित कल्पनांवर सोडून दिलं असणार.

४. अभावस्वरूप व्याख्या

केशवमिश्रांच्या अलंकारशेखरांत 'औज्ज्वल्याचा अभाव असणं म्हणजे अश्लील'[३] अशी व्याख्या करण्यात आली आहे. औज्ज्वल्य हे एक गुणाचं नाव. पण त्यांच्या अलंकारशेखरात या गुणाचे वर्णनही नाही. किंवा गुण म्हणून औज्ज्वल्याचे नावही नाही, त्यामुळे औज्ज्वल्याचा अभाव म्हणजे त्यांना नक्की काय म्हणावयाचे आहे ते समजणे कठीण झालंय्.

५. व्याख्याच न देणं

व्याख्या देण्याच्या या अडचणीतून मार्ग काढण्यासाठी कहींनी व्याख्याच न देण्याचा सूज्ञ मार्ग स्वीकारला आहे. मम्मट[४], जयदेव[५] व हेमचंद्र यांनी अश्लीलाची व्याख्याच दिलेली नाही.

या सर्व व्याख्याप्रकारांवरून, 'अश्लीला'ची व्याख्या करणे तसं सोपं काम नाही हे आपल्याला समजून येते. मम्मट वगैरेंनी जरी व्याख्या दिली नाही तरी उदाहरणे भरपूर दिली आहेत, त्यावरून त्यांना काय म्हणावयाचे आहे ते स्पष्ट होते. सहृदयांना ज्यांमुळं लाजल्यासारखं होईल, अगदी घृणा वाटेल किंवा असभ्य अर्थाचं सूचन ज्यामुळे होईल आणि ज्यामुळे अमंगल भावना निर्माण होईल अशा सर्वांना 'अश्लील' हे नाव संस्कृत साहित्यकारांनी दिलं आहे.

---

१. असभ्यार्थान्तरमसभ्यस्मृति हेतुश्चाश्लीलम् । -का. सूत्रवृत्ति २-१-१५.

२. व्रीडाव्यञ्जकोऽश्लीलः । काव्यानुशासन २८-६-(२)

३. अश्लीलमौज्ज्वल्याभाववत् । अलंकारशेखर ४-१-१७.

४. त्रिधाश्लीलम् । का. प्र. पान २६६-२-(७)

५. अश्लीलं त्रिविधं व्रीडा जुगुप्साऽमङ्गलात्मना । चंद्रालोक २-८-(९)

म्हणजे अश्लील हा भावनेचा विषय झाला. आणि ही भावना बहुधा व्यंजक असते. त्यावेळचेही काही कवी प्रत्यक्षपणे-'अश्लील' न सांगता ते सुचविणे अधिक पसंत करीत असत. त्यावेळी आताच्यासारखी न्यायालयेही होती का कोणाला माहीत. परंतु आज जसं अश्लीलतेच्या दोषांतून सुटण्यासाठी 'दांडी उडविणे' सारखे वाक्प्रयोगही, जाहिरातीच्या माध्यमातून, आपलं ठरलेलं कार्य करून प्रचलित वाक्प्रचार म्हणून कायद्याच्या कचाटचातून सुटू शकतात तशा प्रकारच्या काही युक्त्या इतिहास कालातील साहित्यिकानी वापरलेल्या दृष्टीला पडतात. पण साहित्यशास्त्रज्ञांनी या सर्वाकडे लक्ष पुरविलं आहे. पदापुरतं मर्यादित, वाक्यापुरतं मर्यादित इतकंच नव्हे तर पदांशगत अश्लीलाकडेही त्यांनी लक्ष दिलेले आढळते.

संस्कृत साहित्यशास्त्रज्ञांनी दिलेली काही उदाहरणे यादृष्टीने पहाण्यासारखी आहेत. आपण काही उदाहरणे येथे पाहू व नंतर त्यासंबंधीची संस्कृत साहित्यशास्त्रज्ञांची मते पाहू. संस्कृत श्लोकानंतर लगेच त्याचा सरळ अर्थ दिलेला आहे. त्याचा अश्लीलार्थ ताबडतोब लक्षात येत असल्यामुळे दिलेला नाही. पुढं शब्दार्थचर्चेच्या प्रसंगानं अश्लीलार्थाचीही चर्चा होईलच.

> उद्यतस्य परं हन्तुं स्तब्धस्य विवरैषिणः ।
> पतनं जायतेऽवश्यं कृच्छ्रेण पुनरुन्नतिः ।।
> सरस्वती कंठा. पान ४३.

स्वतः गप्प राहून दुसऱ्याकडून घडणाऱ्या संभाव्य चुकीच्या बाबतीत त्याप्रसंगी त्याच्यावर हल्ला करण्यासाठी दक्ष असलेल्या व्यक्तीचे पतन होणं स्वाभाविकच आहे पण पुनः उन्नती होणं कठीण.

> साधनं सुमहद्यस्य यन्नान्यस्य विलोक्यते ।
> तस्य धीशालिनः कोऽन्युः सहेतारालितांऽ श्रुवम् ।। -का. प्र. पान २७८

दुसऱ्या राजाजवळ दिसणारही नाही असं सैन्य ज्या राजाचं आहे; अशा बुद्धिमान् राजाची कोपिष्ट भृकुटी कोण वरं सहन करू शकेल ?

> भूपतेरुप सर्पन्ती कम्पना वामलोचना ।
> [तत्तत्प्रहरणोत्साहवती मोहनमादधौ ।।
> का. प्र. पान ३००-५

शत्रूंच्या बाबतीत वक्रदृष्टी असणाऱ्या, पुढं पुढं सरकणाऱ्या आणि प्रत्येक शस्त्राचा प्रहार करण्याऱ्या

बाबतीत उत्साही असणाऱ्या राजाच्या सैन्याने शत्रु-सैन्याला मूच्छित केले.

आल्हादसाधनं वायुः कान्तानाशे भवेत्कथम् ।
चंद्रा. २–८.

कान्तानाश झाल्यावर हा मन्द वारा आल्हादाचं कारण कसा बरं व्हावा.

करिहस्तेन सम्बाधे प्रविश्यान्तर्विलोडिते ।
उदसर्पन्ध्वजः पुंसां साधनान्तर्विराजते ॥
सा. दर्पण. ६२३.

जेव्हा हातघाईची लढाई चालू असते, लढाईत घुसून हत्ती सोंडेने रस्ता मोकळा करतो तेव्हा वीर-योद्धयाचा विजयध्वज सैन्यात मोठं भव्य दृश्य निर्माण करतो.

अभिप्रेतपदावासः कदा नः सम्भविष्यति ।
नीचं साधन मेतेषां परोत्सर्गैक जीविनाम् ॥
प्रताप.

आम्हाला अपेक्षित अशा ठिकाणी केव्हा बरं रहाता येईल (कारण) दुसऱ्याला टाकाऊ वाटणाऱ्या गोष्टींवर जगणाऱ्या यांच्या जवळचं सैन्य अगदीच हलकं फुलकं आहे.

दृप्तारिविजये राजन् सधनं सुमहत्तव ।
सा. दर्पण पान ५६१

गर्विष्ठ शत्रूला जिकण्यासाठी राजा, तुझ्या-जवळचं सैन्य खूप मोठं आहे.

प्रससार शनैर्वायुर्विनाशे तन्विते तदा । पा. दर्पण.

सुन्दरी, अगं तू तिथनं खलास झाल्यावर वारा हळू हळू सरला. (सरू लागला = वाहू लागला)

वरील श्लोकांतून 'अश्लील' आहे; पण ते सूचक आहे स्पष्ट नाही. आता खालील श्लोक पहा.

आघ्राय सुरभेर्योनिमुन्मुखैर्दीर्घमेहनैः ।
महोक्षैर्लम्बमानाण्डैर्विष्वग्व्याकुलितंवनम् ॥
प्रताप. २३०.

गायीच्या योनीचा वास घेतल्यानंतर (= आघ्राय शब्द पहा) वर तोंड करून, दीर्घ जननेंद्रिय झालेल्या व अण्डलंबायमान अवस्थेत असणाऱ्या घिप्पाड बैलांनी हे सर्व अरण्य व्याप्त आहे.

कृतप्रवृत्तिरन्यार्थे कविर्वान्तं समश्नुते । सा. दर्पण

दुसऱ्याच्या काव्यकृतीला स्वतःची म्हणून सांग-णारा कवि वमनभक्षण करणाराच.

पदगत नाही तर पदाच्या म्हणजे शब्दाच्या अंशांतही 'अश्लील' कसं असतं याचं उदाहरण सा. दर्पणकारांनी दिलंय्. 'पाणिः पल्लव पेलवः' । हात पल्लवासारखा कोमल आहे.–येथे 'पेल' हा शब्द अण्डार्थक आहे. म्हणून तो व्रीडाव्यंजक व म्हणून अश्लील.

वरील सर्वच श्लोकांतून आलेले शब्द 'अश्लील' असा दुसरा अर्थ सुचवीत असल्यामुळे किंवा प्रत्यक्ष अश्लील अर्थच सांगत असल्याने 'अश्लील' या श्लोकांत आहे असं म्हणता येतं. वरील श्लोकांतून आलेले काही शब्दच पहा. 'उद्यत', 'विवरैषिन्', 'पतन', 'उन्नति', 'साधन', 'उपसर्पन्ती', 'वामलोचना', 'प्रहरणोत्साहवती', 'मोहन', 'अण्ड', 'परोत्सर्ग', 'वान्त', 'योनि', 'विनाश'... वगैरे शब्द अश्लील तर आहेतच त्यातील काही शब्द प्रत्यक्ष अश्लील आहेत; तर काही अश्लीलार्थ त्या संदर्भात सुचवायला समर्थ आहेत. 'अभिप्रेतपदावासः', 'विनाश' यासारख्या शब्दांमुळे अमंगल भावना निर्माण होते. ही अमांगल्याची भावनासुद्धा संस्कृत साहित्यशास्त्रज्ञांनी 'अश्लील'मध्ये समाविष्ट केली आहे.

आता प्रश्न असा येतो, की हे असे अश्लीलार्थक शब्द कवि मुद्दाम निवडतो; म्हणजे कवीला त्या अर्थाची प्रतीति करून देण्यात कवितार्थ वाटतो, का ते शब्द सहजच आलेले असतात; व त्यातून शब्दाला वेगळा अर्थही असल्यामुळे अश्लीलार्थ निघतो ? हा एक वादाचा प्रश्न आहे आणि समाधानकारक असं उत्तर या प्रश्नाला मिळणं कठीण जाईल.

अभिधामूल ध्वनीच्या प्रकरणात, अनेकार्थक शब्दांच्या बाबतीत अश्लीलार्थाची प्रतीति करून देण्यात कवीचे तात्पर्य नसते. म्हणजे कवी अश्लील अर्थाची प्रतीति करून देण्यासाठी तशा प्रकारची शब्दयोजना करीत नाही असे रसगंगाधरात पं. जगन्नाथानं सांगि-तलं आहे.

काही उदाहरणांच्या बाबतीत, कवींना, अश्ली-लार्थात तात्पर्य असावं का नाही याबाबत आपण निर्णय करू शकत नसल्यानं, सूट द्यायची ठरविली तरी सर-स्वतीकंठाभरणा'तील खालील श्लोकासारख्या श्लोकांची गणना निश्चितच अश्लीलात करावी लागेल.

विद्यामभ्यस्यतो रात्रावेति याभवतः प्रिया ।
वनिका गुह्यकेशानां कथं ते पेलबन्धनम् ॥
सर. पान १३.

रात्री मंत्रजप चालू असता तुझी ती यक्षिणी येते ना ? मग तुला रे कसली पैशांची काळजी ?

हा जो दुसरा अर्थ, की जो सभ्य-अर्थ आहे असं वाटायला लावायचं तोच ही श्लोकरचना करतांना अभिप्रेत होता असे म्हणता येणे कठीण आहे. यातील अनेक शब्द जणू अश्लीलार्थ सांगण्यासाठीच उभे आहेत असं वाटतं.

काही उदाहरणांवरून हे जरी लक्षात येत असलं तरी सर्वत्र सर्वच ठिकाणी अश्लीलार्थ जाणवून देण्यासाठी बुद्धिपुर:सर तशी शब्दयोजना होत असावी असं म्हणता येत नाही. शिवाय शोक-हास्य वगैरे रसांत 'अश्लील' आवश्यकच असतं. या सर्वांचा विचार करून संस्कृत साहित्यज्ञांनी अश्लीलाला अनित्यदोषांच्या यादीत समाविष्ट केला. 'अनित्यदोष' याचा अर्थच असा की काही ठिकाणी तथाकथित अश्लील आवश्यकच असतं. दोष नसतोच.

दुसरं असं की शब्दांचे मुख्यार्थ सर्वकाली, सर्व परिस्थितीत सारखेच असतात असं म्हणता यायचं नाही. एकेकाळी किंवा एखाद्या परिस्थितीत त्यांचा असलेला अश्लीलरूप मुख्यार्थ जाऊन दुसराच अर्थ मुख्यार्थ म्हणून आलेला असतो. सभ्य समाजातही त्या शब्दाला 'सभ्य-शब्द' म्हणून मान्यता मिळालेली असते. या सर्व गोष्टींचा विचार करून संस्कृत साहित्यशास्त्रज्ञांनी, मूळचे अश्लील पण कालान्तरानं सभ्य अर्थानं रूढ झालेल्या शब्दासाठी 'संवीतसिद्धान्त' मांडला आणि संवीतत्व असेल तर अश्लील हा दोष नसून गुण आहे असं सांगितलं.

शोकाच्या वेळी आलेलं अश्लील, अश्लील नसून त्या सन्दर्भात ते आवश्यक आहे असं आपणाला वाटेल. उदाहरणासाठी महाभारतातील स्त्रीपर्वात-रणांगणांत आपल्या पतीचा हात तुटून पडलेला पाहून भूरिश्रव्याची पत्नी म्हणते,

अयं स रशनोत्कर्षी पीनस्तनविमर्दन: ।
नाभ्यूरु जघनस्पर्शी नीवीविस्त्रं सनः कर: ।।

'माझा कमरपट्टा [पातळावर घातलेला] ओढणारा; माझे पुष्ट स्तन दाबणारा, नाभि-मांड्या व जघनस्थलाला स्पर्श करणारा व माझ्या निऱ्या सोडणारा हाच तो हात.'

केवळ हाच श्लोक संदर्भविरहित पाहिला तर शृंगारातील अश्लीलता प्रत्ययाला येते. पण ज्या प्रसंगानं तो आलेला आहे तो प्रसंगच मुळी उत्कट करुणरसाचा आहे. शृंगाररस असलाच तरी तो गौण आहे. करुणरस प्रधान आहे. म्हणून या अशा ठिकाणी अश्लीलता मानता येणार नाही.

प्रियकराकडे मन गेलेल्या एका युवतीचं चित्र खालील श्लोकांत कसं चितारलंय पहा-

चकार काचित् सितचन्दनाङ्क
केकाञ्चीकलापं स्तनभारपृष्ठे ।
प्रियं प्रति प्रेपितचित्तवृत्तिः
नितम्वविम्वेच वभारहारम् ।। -सरस्वती.
पाव ८४९

प्रियकराकडे मन लागलेल्या एका युवतीनं, (एकदा), शुभ्रचंदनाचा लेप मांडीला दिला, तर भारावलेल्या स्तनावर मेखला चढवली, आणि हार तर वर्तुलाकार नितम्बावर घातला.

'सरस्वतीकंठाभरण' कारांनी 'विभ्रमा'चे उदाहरण म्हणून हा श्लोक दिला आहे. प्रियकराकडे मन गेल्यामुळे या युवतीची कशी गडबड उडाली हे येथे सांगावयाचे आहे. काही शब्द असले तरी अश्लीलार्थाची कल्पनाही आपणाला यायची नाही.

म्हणजे इतरत्र अश्लील वाटणारे शब्द काही ठिकाणी तसे वाटत नाहीत; उलट रसपरिपोषाच्या दृष्टीनं ते आवश्यकच ठरतात. हा सर्व विचार करून भारतीय साहित्यशास्त्रज्ञांनी 'अश्लील' दोष अनित्य मानला. यातूनच 'संवीत सिद्धान्त' पुढे आला.

संवीत-सिद्धान्त

'संवीति' किंवा 'संव्यान' म्हणजे लोकानुमति किंवा लोकांत रूढ झालेले शब्द. कालान्तराने किंवा प्रदेशभिन्नतेमुळे काही शब्दांचे मुख्यार्थ अश्लीलार्थाहून इतर अर्थी रूढ झालेले असतात. उदा०-ब्रह्माण्ड, शिवलिङ्ग, हिरण्यरेतस् हे शब्द उच्चारल्यानंतर इतर वेळी त्या शब्दाच्या एक भागामुळे प्रतीत होणारा अश्लीलार्थ लक्षातच येत नाही कारण या शब्दांचा मुख्यार्थच रूढीमुळे वेगळा झालेला असतो.

आता आणखी काही शब्द पाहू. जन्मभू किंवा जन्मभूमि या शब्दांचा मुख्यार्थ 'जन्म झालेल्या गावाचे

नाव ' असाच आहे. संस्थित किंवा अभिप्रेत या शब्दाचे मुख्यार्थ स्थिरावलेला व इष्ट असेच आहेत. पण लक्ष्यार्थ मात्र अमंगल म्हणूनच अश्लील मानले गेले. सम्बाध शब्दाचा अडचण, आपत्ति हा अर्थ लगेच लक्षात येतो पण पुरुषाचं जननेंद्रिय हा अर्थ चटकन् लक्षातच येणार नाही. सुभगा, भगवती[1] यांचे स्त्रीच्या जननेंद्रियाशी संबंधित असणारे अर्थ, मुख्यार्थ म्हणून लक्षात येणार नाहीत. भगिनी शब्दाचेही तसेच. ' कुमारी ' शब्दाचा ' लैंगिक प्रवृत्ति कमी असणारी ' हा अर्थ आपल्या लक्षातही येणार नाही. उपस्थान शब्दाचा ' पूजा ' किंवा ' प्रार्थना ' हाच मुख्य अर्थ. जघनस्थल किंवा जननेंद्रिय हे त्याचे अर्थ आपणाला माहितीही नाहीत.

वर दिलेल्या शब्दांसारखे शब्द वापरलेले असताना अश्लील दोष त्याला चिकटवू नये म्हणून भारतीय साहित्यिकांनी ' संवीत सिद्धान्त ' मांडला. चांगल्या भावनेनं वापरलेला आणि ज्याचा रूढ अर्थ अश्लीलाची प्रतीति आणून देत नाही–असे शब्द या संवीत कल्पनेत बसविता येतात. आणि मग अश्लील हा दोष येत नाही.[2]

पुन: अशाप्रकारचे वर्णन देवादिकांविषयी केलेलं असेल तर मग अशा ठिकाणी देवादिकांच्या बाबतीत येणारं वर्णन हे महाकविप्रयुक्त म्हणून शास्त्रसंमत मानलेलं आहे. उदा. कालिदासाच्या ' कुमार संभवा 'तील पुढचा श्लोक पाहा—

तस्मै हिमाद्रेः प्रयतां तनूजां यतात्मने योजयितुं यतस्व ।
योषित्सु तद्वीर्यं निषेकभूमिः सैवक्षमेत्यात्मभुवोपदिष्टम् ।। कुमार. ३–१६६.

संयमी अशा त्या (शंकराशी) त्या हिमालयाच्या कन्येचा योग काही करून जुळवून आणा. कारण त्याच्या वीर्यसेचनासाठी स्त्रियांमध्ये तीच समर्थ आहे; असे ब्रह्मदेवानं सांगितलं आहे.

येथे ' तद्वीर्यं निषेकभूमिः ' यासारखी शब्दरचना, कवीच्या मंगलभावनेशी, वाचक आधीपासूनच सहमत असल्याने त्याला अश्लील असे त्यात काही वाटत नाही. कालिदासासारख्या महाकवीने योजिलेला शब्द म्हणूनही दोष नाही.

भोजानं; असभ्य अर्थ दाखविणाऱ्या किंवा सूचित करणाऱ्या अश्लीलाचा प्रयोग; साहित्यात, मोठ्या प्रमाणावर दिसत असल्याने व तसा मोठा दोषही त्यात दिसत नसल्याने असे प्रयोग दोषयुक्त प्रयोग असे म्हणता येणार नाही असे सांगून[3] आणखी एक सुंदर उदाहरण पुढं ठेवलं आहे.

अद्यापि तत्कनक कुण्डलघृष्टगण्ड-
मास्यं स्मरामि विपरीतरताभियोगे ।
आन्दोलनश्रमजलस्फुटघर्मबिन्दु-
मुक्ताकलप्रकरविच्छुरितं प्रियायाः ।।
सरस्वती पा. १३५

विपरीत रताचा अवलंब केल्यानंतरचं माझ्या प्रेयसीचं मुखमण्डल, की ज्यामुळे गालावर सोन्याची कुण्डलं घासली जात होती; हेलकाव्यांमुळे; दमल्याने घर्मबिन्दू नव्हे मोत्यांचा ढीगच विखुरलेलं, ते मुखमण्डल अजूनही मला आठवतं.

विपरीत रताचा उल्लेख केल्यानं येथे अश्लीलार्थ आहे असं वाटेल. पण विपरीतरत हे शृंगाररसाचं उद्दीपक असल्यानं व अविपरीतरतापेक्षा विपरीतरत उत्कृष्ट असतं असं शास्त्रकारांनी सांगितलं आहे– म्हणजे शास्त्र संमत आहे—म्हणूनच दोष नाहीच पण शृंगारोद्दीपक अशा या उदाहरणामुळे व शास्त्रसंमत असं विपरीतरताचं वर्णन केलेलं असल्यामुळे ' गुण 'च आहे.

अशा रीतीनं ' अश्लील ' अनेक ठिकाणी दोष म्हणून गणला जाणं शक्यच नाही. भोज किंवा इतर साहित्यिकांनीसुद्धा अश्लील हा दोष कसा ठरत नाही

---

१. भगिनी भगवत्यादी सर्वत्रैवानुमन्यते ।,
काव्यादर्श
भगिनी भगवत्यादि नासभ्यत्वेन भाव्यते ।;
सरस्वतीकं. १–१३६

२. ग्राम्यं घृणावदश्लीला मङ्गलार्थं यदीरितम् ।
तत्संवीतेषु गुप्तेषु लक्षितेषु न दुष्यति ।।
सरस्वती. पान ९७.
संवीतस्य हि लोकेषु न दोषान्वेषणं क्षमम् ।
शिवलिङ्गस्य संस्थाने कस्यासभ्यत्ववासना ।।
सरस्वती, पान ९८.

३ असभ्यार्थं यदश्लीलं तदर्थान्तरवाचिता ।
तस्येह दृश्यते भूम्ना प्रयोगो नाभिदुष्यति ।।
सरस्वती. १३५.

हे अनेक ठिकाणी, मोठ्या प्रमाणावर टीका–उदाहरणांसह पटवून दिलेलं आहे. ही उदाहरणं अशा रीतीनं देण्यात आली आहेत की अत्यंत थोड्याशा ठिकाणीच अश्लील हा दोष मानावा की काय याचा संभ्रम पडेल. अश्लीलता म्हणजे नक्की काय हे सांगणे मोठ्या साहित्यिकांनाही जमलेलं नाही. अश्लीलता काठोकाठ भरलेले 'भाणा'सारखे नाटक प्रकारही (उपरूपक) संस्कृतमध्ये भरपूर आहेत. संभोगवर्णनासह या नाटचप्रकारात काय नाही याचाच विचार करावा लागेल.

परस्पर मतभेदाच्या प्रसंगी अश्लील बोलणं व अश्लीलार्थ परिपूर्ण असं नाटक पहाणं किंवा कोणताही एक साहित्यप्रकार वाचणं या गोष्टी वेगळ्या आहेत. पुराणातून पहिल्या प्रकारच्या गोष्टी निषिद्ध मानलेल्या आहेत परंतु साहित्यात किंवा नाटचात अक्षरस्वरूप झालेल्या वाङमयाचा विचार साहित्यिकांनी स्वीकार्य दृष्टिकोणातूनच केलेला दिसतो. कारण अश्लीलार्थपूर्ण साहित्य वाचण्यासाठी लागणारी तन्मयीभवनता एका सहृदय साहित्यिकाच्या दृष्टिकोनातूनही भारतीय साहित्यकांत होती. उपरूपक प्रकारात का होईना! भाणाची गणना त्यांनी साहित्यात केलेली आहे. संगीत-सिद्धान्तामुळं असो, शास्त्रसंमत म्हणून असो, शृंगारोद्दीपक किंवा रसपरिपोषक म्हणून असो किंवा महाकविप्रयुक्त या नावाखाली असो. त्यांनी अश्लीलाकडे आपुलकीनं पाहिलेलं आहे. स्वमतप्रसारासाठी लोकप्रसिद्ध संस्कृती किंवा धर्माच्या बुरख्याआड जाऊन अशास्त्रीय पद्धतीनं अश्लीलाचा विचार त्यांनी केलेला नाही.

केवळ धक्का देऊ साहित्य निर्मिण्यासाठी 'अश्लील' शब्द योजण्याची त्यांना हौस होती असंही वाटत नाही. जगन्नाथ पंडिताच्या मताप्रमाणं कवितात्पर्य असे धक्के देण्याकडे नाही. अर्थात् ज्याला बाजारी किंवा लंपट साहित्य म्हणता येईल असं संस्कृत साहित्य माझ्या पहाण्यात आलेलं नाही. आताच्या काही नाटकांप्रमाणे, भाण हा नाटकप्रकार त्याकाळी काही लोकांना अश्लील वाटला असण्याची शक्यता आहे. पण तोही एक वाङ्मयप्रकार म्हणून रूढ आहे.

एकूण साहित्याकडे असंच नव्हे तर एकंदर कलांकडे पहाण्याची भारतीय दृष्टी काही वेगळीच होती. होय; त्यातील गुणांप्रमाणे त्यातले दोषही त्यांनी जमेला धरलेले आहेत. खालील श्लोकात ही दृष्टी व्यक्त झालेली आहे.

> सङ्गीतमथ साहित्यं
> सरस्वत्यास्तनद्वयम् ।
> एक मापात मधुरम्,
> अन्यदालोचनामृतम् ।।

संगीत व साहित्य हे सरस्वतीचे दोन स्तन आहेत. एक प्रथमक्षणीच मधुर वाटतो, तर दुसरा (म्हणजे साहित्य) विचारानंतर अमृतासारखा असतो.

□ □

अनुक्रमणिका

कथाकार भावे

इन्दुमती शेवडे

आता नक्की आठवत नाही, पण बहुधा गेल्या-वर्षीच्या कुठल्याशा दिवाळी अंकात भाव्यांच्या दोन कथा वाचल्या होत्या. भाव्यांच्या म्हणून उत्सुकतेने वाचायला घेतल्या. पण वाचून निराशा झाली. वाटले, कदाचित सालाबादाप्रमाणे संपादकांनी कथांची मागणी केली असेल व लिहायचे म्हणून भाव्यांनी त्या लिहून टाकल्या असतील, असे तर नसेल ? एरवी कथेवर भाव्यांचे नाव नसते तर त्या त्यांच्या आहेत हे ओळखणे कठीण गेले असते या अशा कथांनी एक श्रेष्ठ कथाकार म्हणून भाव्यांची जी प्रतिमा माझ्याच नव्हे तर अनेकांच्या मनात आहे, त्यांच्या 'खास वाचकवर्गात' आहे, ती विस्कटून तर जाणार नाहीना अशी भीती वाटली.

निदान माझ्या मनात तरी ती विस्कटू नये म्हणून मी माझ्याजवळ असलेले भाव्यांचे 'सतरावे वर्ष', 'सावल्या', 'स्वप्न', 'मुक्ती', 'फुलवा', 'नौका', 'देव्हारा' हे कथासंग्रह काढले. 'दुःख', 'पाषाण', 'पुतळा', 'रूप', 'वैरी', 'सतरावे वर्ष', 'घायाळ', 'चार मुठी तांदूळ', 'सीमेवर' या त्यांच्या एकीपेक्षा एक वरचढ अशा कथांची उजळणी केली तेव्हा आजही मराठी कथा पुष्कळ पुढे गेली आहे असे मान्य करूनही, भाव्यांच्या कथांची मोहिनी कमी झाली नाही, हे जाणवले. नवशिक्या लेखकांनी जिचा अभ्यास करावा, रसिकांनी पुनःपुन्हा प्रत्यय घ्यावा, नव्यांना नवी व जुन्यांना जुनी वाटावी अशी भाव्यांची कथा आहे, असे पुन्हा नव्याने वाटले.

मला आठवते, १९४६ साली भाव्यांचा 'पहिला पाऊस' हा पहिला कथा-संग्रह प्रसिद्ध झाला, त्यावेळी त्यातल्या कथा वाचून पावसाची पहिली सर अंगावर घेतल्याचा आनंद झाला होता. 'पुनर्जन्म', 'सार्थक', 'सोवतीण', 'व्यथा', 'दया' अशा कितीतरी कथा त्यात नवेपणा लेऊन आल्या होत्या. 'व्यथे'तील व्यथा मनात खोल जाऊन रुतली होती. पुढे 'सतरावे वर्ष' या कथेने मात्र त्यांच्यातले खरेखुरे सामर्थ्य प्रकट केले. नवकथाकाराचा शिक्का त्यांच्यावर लागला व त्यांच्या मालिकेत ते अग्रस्थानी येऊन बसले.

त्यानंतर नवकथेचे प्रतिनिधित्व स्वीकारून भाव्यांनी नव-कथेचे समर्थन करताना शत्रुपक्षाशी दोन हात सुद्धा केले[1] पण पुढे त्यांनी नवकथेविरुद्धच युद्ध पुकारले. 'भावे हे नवकथाकार नव्हेत' ही भूमिका भाव्यांनी व त्यांच्या काही चाहत्यांनी घेतली. 'मी स्वतः भाव्यांना नव्या-जुन्याच्या कोणत्याच चौकटीत बसवत नाही' असे त्यांच्या कथांच्या प्रेमी वसुंधरा पटवर्धन म्हणतात[2] ते बरेचसे खरे आहे. भाव्यांच्या कथांत नवकथेचे सगळे गुण आहेत. तरीही ती जुन्या कथेशी नाते राखून आहे. 'नवकथा हे जुन्या कथेच्या शेजारी काढलेले वर्तुळ नव्हे, तिला पोटात घेणारे ते वर्तुळ आहे' असे गाडगीळ म्हणतात, ते भाव्यांच्या कथेला सर्वात अधिक लागू पडते. त्यांची कथा जुन्या कथेला पोटात घेणारी आहे. नवकथेची सामर्थ्ये ती घेते, पण नव्याच्या, ते केवळ नवे म्हणून ती मागे लागत नाही. गाडगीळांच्या 'नव्या वाटा' या संग्रहाला प्रस्तावना लिहितानां भाव्यांनी नवकथेच्या संभाव्य व स्पष्ट मर्यादांविषयी सावधानतेचा इशारा देताना लिहिले होते : 'जिला कथानक नको, घटना नकोत, आदि-अंत नको, अशा सोप्या वाटणाऱ्या कथेचे वाटोळे गाडगिळांपेक्षा कमी कुशल लेखक हां हां म्हणता करून दाखवतील. जुनी कथा जुन्या मर्यादांनी जखडली गेली. तशी नवी कथा नव्या मर्यादांनी जखडली

---

१. 'नव्या जुन्या कथाकारांचे युद्ध'; पूजा प्रकाशन, नागपूर.

२. 'भाव्यांच्या निवडक कथा; प्रस्तावना.

जाण्याचे व तेथेच कुजण्याचे संकट ओळखले पाहिजे. कथेचे आत्मिक सौंदर्य अनेक प्रकारांनी व्यक्त होऊ शकते. तिला अनेक देह, अनेक वेश, अनेक अलंकार असू शकतात.'

भाव्यांनी आपली कथा या मर्यादांपासून संभाळली व कुठल्याच मर्यादांनी तिला जखडून घेतले नाही. तिला कथानकाचा वडेजाव नाही. पण कथानक हे भाव्यांच्या कथेतले एक सामर्थ्य आहे. आंतरिक, अगोचर घटनांना महत्त्व देताना ती बाह्य घटनांचेही महत्त्व ओळखते. तंत्राच्या यांत्रिक कल्पनेवर कोरडे ओढूनही तंत्रसिद्धी हे भाव्यांच्या कथेचे एक मोठे वैशिष्ट्य आहे. साचेबंद वाटावी अशी घट्ट बंदिस्त रचना, एकसंस्कारित्वाकडे लक्ष देऊन केलेले व्यवस्थित आरंभ व अखेरी, कलाटणी तंत्राचा वापर, दुर्बोधता टाळण्यावर ठेवलेला कटाक्ष व वास्तवाचे दर्शन घडवताना कुरूप–सुंदर, कडू–गोड, क्षुद्र–भव्य या सर्वांचा समावेश, हे भाव्यांच्या कथेचे विशेष आहेत म्हणून नवी असूनही नवे–जुने लेबल तिला चिकटवणे कठीण जाते.

भाव्यांच्या कथांची मोहिनी वाचकवर्गावर एवढी का? मला वाटते, अनेक कारणांमुळे. कुणाला भाव्यांची कथा तिच्या चिरेबंद शिल्पामुळे आवडते, कुणाला त्यांचे मनोविश्लेषण आवडते, कुणाला भाव्यांनी घडवलेले जीवनदर्शन भव्य वाटते. कुणाला भाव्यांनी आपल्या कथासृष्टीतून उभी केलेली पात्रे मोह घालतात. कुणी त्यांच्या काव्यात्म अमोघ भाषाशैलीवर लट्टू होतात, तर काहींना त्यांच्या 'रूप', 'दुःख' यांसारख्या कथांचे साक्षात्कारी शेवट (Denoument) झपाटून जातात. पुष्कळांना 'भाव्यांइतक्या सुंदर प्रेमकथा इंग्रजीत देखील क्वचित सापडतात' असे गाडगिळांप्रमाणे वाटते तर काहींना त्यांच्या 'घ्यास,' 'मुक्ती,' 'रूप' अशा तत्वदर्शनात्मक कथांतील झेप स्तिमित करते. विशेष म्हणजे भाव्यांच्या बहुतेक सर्वच वाचकांना त्यांच्या कथांतून डोकावणारे लेखाचे प्रभावी व संपन्न व्यक्तित्व, जीवनाबद्दलचा त्यांचा उदंड उत्साह, अनुभवाची उत्कटता, सभ्यतेच्या व सुसंस्कृततेच्या दर्शनी पडद्यामागे लपलेली सत्ये हुडकून काढणारी भेदक दृष्टी, जे दिसते ते तसेच धीटपणे व निःसंकोचपणे सांगण्याची बेडर वृत्ती, हे सारे आवडते.

आणि भाव्यांचे हे वैशिष्टयपूर्ण व्यक्तित्व त्यांच्या कथांतून जागोजाग डोकावताना दिसते. कारण भाव्यांची कथा चोरघडयांप्रमाणे 'आत्मपर' नसली तरी ती 'आत्मनिष्ठ' आहे. जीवनाबद्दलच्या अदम्य उत्साहामुळे व कुतूहलापायी भावे जीवनातील कोनेकोपरे धुंडाळतात. मानवी जीवनातील काही मूलभूत प्रश्न त्यांना बेचैन करतात. मनुष्यस्वभावातील परस्परविरोधी प्रवृत्तींचे कोडे उलगडणे कठीण जाते. जीवनातील विसंगती हैराण करते. आपले हे अनुभव कथांतून मांडताना भावे आपल्या अनुभवापासून आपल्या 'मी' ला वेगळे काढू शकत नाहीत. मग भाव्यांना पडलेले प्रश्न त्यांच्या नायकांनाही पडलेले दिसतात. भाव्यांप्रमाणे तेही बेचैन, हैराण होतात. भाव्यांचे तात्विक विचार व भावना ते बोलून दाखवतात. त्यांची प्रकृती भाव्यांच्या प्रकृतीशी मिळतीजुळती असते. भावे असे आपल्या नायकाच्या रूपाने तर क्वचित गौण रूपानेही आपल्या कथांत वावरताना आढळतात. गोखल्यांप्रमाणे ते आपल्या अनुभवाकडे अलिप्तपणे पाहू शकत नाहीत. खेळाबाहेर राहून खेळ पाहणाऱ्या त्रयस्थाची भूमिका त्यांना घेता येत नाही. ते खेळाचाच भाग बनतात. मग ते त्याकडे अलिप्तपणे पाहू शकत नाहीत. त्यामुळे कुठल्याही भाष्याशिवाय नुसते प्रसंग उभे करून त्यांद्वारेच सगळे सांगून टाकण्याची गोखल्यांची पद्धत वापरणे त्यांच्या प्रकृतीला मानवत नाही. जीवनाचा अनुभव ते गोखल्यांप्रमाणे अलिप्त वृत्तीने घेऊ शकत नाहीत, तसाच गाडगीळांप्रमाणे निर्मम वृत्तीने घेणेही त्यांना जमत नाही. जगाचा अनुभव, त्यांचाच शब्द वापरायचा तर कोमट मनाने घेणे त्यांना शक्य होत नाही. तीव्र उत्कटतेने ते तो घेतात. व त्यांच्या आविष्कारातही हीच तीव्रता उमटते.

भाव्यांची भाषाशैलीही या उत्कट भावनेतून निर्माण झालेली आहे. त्यांच्या कथेत भावनेला अधिक आवाहन असते व आपल्या कथा परिणामकारक करण्यासाठी वाचकांच्या भावना ते मात्रेमात्रेने फुलवीत जातात. ज्यांना भावनेचे आवाहन आवडते त्यांना भाव्यांची कथा आवडते.

उत्कट अनुभूतींच्या जोडीला भाव्यांच्या कथेचा एक लक्षणीय विशेष म्हणजे त्यांचे समृद्ध व वैचित्र्यपूर्ण कथाविश्व. समाजाच्या अनेक अंगांना व अनुभवाच्या अनेक पातळयांना त्यांच्या कथाविश्वाचा विस्तार छेदून जातो. त्यांच्या कथेत विविध प्रकारच्या व्यक्ती येतात. अनेक प्रकारचे आगळे वाटणारे प्रसंग घडतात. कधी

साध्या प्रसंगावर अनेक कोनांतून अनपेक्षित असा प्रकाश पाडलेला आढळतो. भावे जीवनातील चमत्कृती निवडतात, तसेच नाट्यही निवडतात. काव्यही ते तितक्याच समर्थपणे टिपतात. सतराव्या वर्षात पदार्पण करणाऱ्या पौगंडावस्थेतील मुलाच्या मनाचे पापुद्रे ते जितक्या अलगदपणे उकलून दाखवतात ('सतरावे वर्ष'), तितक्याच हळुवारपणे तीनचार वर्षाच्या बालकाचे मनोविश्लेषण त्यांना करता येते ('वैरी'). माणसाच्या प्रणयभावनेची विविध रूपे ते आपल्यासमोर मांडतात ('सीमेवर', 'पत्र', 'स्वप्न'), तसाच कामक्षुधेचा व अन्नक्षुधेचा विरूप प्रांत ते उघडा करून दाखवतात ('फुलवा', 'दोन मुठी तांदूळ'). भाव्यांनी मानवी 'पाषाण' व 'पुतळे' उभे केले आहेत. तसेच फक्त पाच मिनिटात जगण्याचे 'सार्थक' शोधणारी सामान्य माणसेही रंगवली आहेत. भाव्यांच्या दृष्टीला प्रीतीचा 'संगम' दिसतो, घराचा 'देव्हारा' दिसतो, तशीच वेश्यागारेही त्यांच्या नजरेतून सुटत नाहीत. कधी एखाद्या 'झाडाचा मृत्यू' त्यांना व्यथित करतो. कधी 'झोप', 'आरशी', 'प्रकृती' अशासारख्या सामान्य विषयांकडे त्यांची नजर वळते, तर कधी जीवनातील विदारक सत्ये ते मांडू लागतात. 'फाटलेले आकाश', 'साडी', 'घायाळ', 'चार मुठी तांदूळ', 'दोन तास दहा मिनिटे' या कथांतून भावे मानवातील पशुत्वाचे, हिंस्रपणाचे तांडव उभे करतात. तर 'मुक्ती', 'ध्यास' अशा कथांतून मानवातील भव्यतेचे, उदात्ततेचे दर्शनही ते घडवतात. भाव्यांच्या कथाविषयांची ही विविधता व श्रीमंती, गोखल्यांचा अपवाद सोडल्यास मराठी कथाकारांत क्वचितच आढळेल.

पण इतक्या विविध विषयांवर लिहूनही भावे हे प्रामुख्याने प्रेमाचे लेखक आहेत असे मानले जाते. प्रेमभावनेच्या अनेक अंगांचे व अनेक रंगांचे चित्रण त्यांच्या कथांतून येते. प्रेम, कामवासना व प्रीती, त्यांचे मानवाच्या जीवनातील स्थान, कामवासनेचे सामर्थ्य, तिच्या पूर्तीची अपरिहार्यता, तिच्यापायी येणारी अगतिकता व रूढ नीतिमत्तेशी तिचा होणारा संघर्ष या साऱ्यांवर त्यांनी लिहिले आहे व त्याचे चित्रण निडरपणे केले आहे. इतक्या धीटपणे त्यांच्यापूर्वी कोणत्याही लेखकाने लिहिले नव्हते. त्यापूर्वी प्रणयाचे चित्रण होत असे ते समाजाचे संकेत व शिष्टाचार सांभाळून. त्यांचे समकालीन चोरघडे तो विषय विपुलतेने हताळतात, पण त्याभोवती एक धूसर वातावरण निर्माण करून टाकतात. त्या घटनांभोवती व पात्रांभोवती काव्यात्मकतेची, रम्यतेची झालर लावून तिचे वास्तव रूप दिसू देत नाहीत. भाव्यांच्या रोखठोक, काहीशा अन्कन्व्हेंशनल वृत्तीला चोरघडयांची धूसरता वा झालर लावणे मानवत नाही. ते तिचे अनावृत रूप दाखवतात.

प्रेमभावनेच्या पाहिल्या अस्फुट आविष्कारापासून वासनेच्या गडद स्वरूपापर्यंत तिच्या सर्व अवस्था भाव्यांनी रंगवल्या आहेत.' सतरावे वर्ष 'मधे बबनच्या मनात प्रेमभावनेचा पहिला अंकुर फुटत असतानाचे अतिशय सूक्ष्म, वास्तव व तरीही काव्यात्मक चित्रण भाव्यांनी केले आहे. प्रेमाच्या गूढ, अज्ञात विश्वाच्या रेषा त्याला प्रथमच दिसू लागतात. तर 'रहस्य 'मध्ये दिनूच्या मनात ती भावना अधिक स्पष्ट झालेली आढळते. नव्या अनुभवाचे अनिश्चित विश्व हळूहळू आकारित होत असते. त्याला बेचैन करते. 'सीमेवर' मध्ये तारुण्यातील मुग्ध प्रेमाच्या सीमेवर प्रथमच आलेली दोन मने व त्यांच्यातील स्पष्ट–अस्पष्ट थरथरता, धुंदीचा क्षण जिवंत होतो. तर प्रीतीचे स्वप्न भंग पावल्यावर स्वतःला व्यसनांच्या व स्वैराचाराच्या आगीत जाळूनही ते 'स्वप्न' प्रतिदिनी जिवंत ठेवणाऱ्या तरुणाची गोष्ट 'स्वप्न' या कथेत सांगितली आहे. 'फुलवा 'मध्ये माणसाची शारिरिक भूक त्याला किती अगतिक करते हे दाखवले आहे. त्यांच्या कथेत मोहाच्या क्षणापासून फिरणारी, माणुसकीसाठी 'पहिले पाप' करणारी माणसे आहेत तर 'प्रश्न', 'पापी माणसे', 'आरशी' अशा कथांतून कामवासनेने पछाडलेली व तिच्यासाठी नीतिमत्ता झुगारणारी, निर्ढावलेली, व्यसनाधीन माणसे येतात.

ही 'पापी माणसे' रंगवतांना भावे सभ्यतेचे, शिष्टतेचे बुरखे पांघरलेल्या माणसांचे ढोंग, खोटेपणा, पशुता दाखवतात व अशा हृदयशून्य तथाकथित माणसांपेक्षा 'पापी माणसे' कितीतरी भली हे सांगतात. एक प्रकारे भावे त्यांची कैफियत मांडत असतात.

पण भाव्यांची ही प्रेम–काम–वासनेने पछाडलेली माणसे दुभंगलेल्या व्यक्तित्वाची असतात. वासनापूर्तीपायी आलेली अगतिकता त्यांना जाणवते. भावना–

वासनांची गुंतागुंत सोडवता येत नाही. सामाजिक नीतिमत्तेचे, सांस्कृतिक मूल्यांचे महत्त्व त्यांना कळते. उपभोगातून मिळालेल्या सुखाच्या मर्यादा, त्यांचे क्षणभंगुरत्व पटते. कधीकधी ते पश्चात्तापाने पोळतात. तरीही त्यांना वासनेचे सामर्थ्य नाकारता येत नाही. सौंदर्यासक्त जीवनाचा आनंद त्याशिवाय संपूर्णतः लुटता येत नाही. अन् तरीही प्रेयाची श्रेयाशी सांगड घालता येत नाही.

आणि भाव्यांच्या कथांतील बहुतेक नायक थोड्याफार फरकाने सौंदर्यासक्त जीवनोपभोगासाठी वेडावलेले आहेत. ते रंगेल आहेत तसेच रगेल आहेत. एकांतिक तीव्र मनोवृत्तीचे आणि काहीसे बेछूट आहेत. तरीही कधीकधी ते दिव्यभावाने आकर्षित झालेले असतात. त्यांच्या सौंदर्यासक्त भोगीवृत्तीचा नीतिमूल्यांशी संघर्ष आला की भावे त्यांच्या वृत्तीचे व कृतीचे समर्थन करीत असल्यासारखे वाटते.

हे समर्थन पुष्कळदा भाव्यांनी स्वीकारलेल्या तात्विक भूमिकेशी विसंगत असल्यासारखे दिसते. एकीकडे आपल्या सांस्कृतिक मूल्यांचा, रूढ परांपरांचा ते कैवार घेतात तर दुसरीकडे त्यांचा जीवनानुभव त्यांना वेगळ्या दिशेने खेचत असतो. तेव्हा त्यांची ही तात्विक भूमिका कच्ची पडते. मग कधीकधी ते दुहेरी नीतिमूल्य प्रतिपादतात. कधीकधी ते तुच्छतेची, सिनिकची भूमिका घेतात, पण ती त्यांच्या प्रकृतीला मानवत नाही.

याचे कारण भावे जगाकडे वास्तववादी भूमिकेतून पाहतात पण त्यांचा मूळ पिंड भावनाशील ध्येयवाद्याचा आहे. या दोहोत त्यांच्या मनाची कुतरओढ होते. माणसाच्या वासनांचे विश्व, त्यांच्यातील पशुत्व, समाजातील ढोंग, असत्य, अप्रामाणिकपणा यांचे दर्शन भाव्यांना होते. त्या दर्शनाने ते बेचैन होतात. एका म्हाताऱ्याच्या अंगावरून बेगुमानपणे मोटार नेणारा वाहक, आपल्या बायको–बहिणीला लोक धक्के मारतात म्हणून सर्वच स्त्रियांना धक्के मारणारा 'मवाली.' खोटी नाणी देणारा व्यापारी, सडके बटाटे विकणारी माळीण, दाराआड शिजत असलेले पाप, असे सगळीकडून 'फाटलेले आकाश' पाहून ते व्याकुळ होतात. माणसातील पशुत्वाने घातलेले थैमान व त्यात माणसाच्या मनुष्यपणाची, सांस्कृतिक मूल्यांची होणारी होळी पाहून जीवनाचीच 'नौका' फुटली असे जाणून ते विव्हळतात. माणसाच्या माणुसकीवरील विश्वास उडून जावा इतके जीवनाचे भेसूर चित्र त्यांना दिसते. पण माणसातील चांगुलपणा, त्याच्यातील उदात्तत्व व दिव्यत्वाच्या अंशावरची श्रद्धा ते उडू देत नाहीत. जीवन अर्थशून्य असल्याचे ते सांगत नाहीत. जगण्यासारखे काही उरले नसताना मृत्युगोलांतील पाच मिनिटासाठी जगण्यातही 'सार्थक' मानणारा माणूस ते दाखवतात. स्वतःच्या स्वत्वाचा व शरीराचा होम करून कमावलेल्या 'चार मुठी तांदुळा'च्या भाताने सासवेला व मुलाला आपली अनावर भूक शमवताना पाहून राधाराणी ते पापाचे मलिन अन्न पायाने तुडवून टाकते. जातीय दंगलीच्या भीषण संहारात कुठलाही प्रतिकार करता येत नाही, हे ठाऊक असूनही दुबळ्या प्रतिकारातून राधाराणीतील तेजाचा कण भावे दाखवतात. मानवी 'पाषाण' उभे करताना, त्याच्या जोडीला फाटक्या माणसाच्या रूपाने आदर्शवाद अस्तित्वात असल्याचे ते सूचित करतात. माणुसकी मेलेल्या जगात 'फाटलेले अकाश' दिसत असूनही घराच्या प्रेमळ पदराखाली आपली विव्हळ बरी होऊ शकते असे ते सुचवतात. देशासाठी हसत फाशी जाणारा 'मुक्ती'मधील देशभक्त, 'ध्यास'मधील दिव्य जीवनाचा ध्यास घेतलेला जगन्नाथ, ही मानवी मनाची उदात्त चित्रेही भावे समोर ठेवतात. भाव्यांची 'पापी माणसे' सुद्धा माणुसकी असलेली असतात. त्यांच्या नायकाच्या हातून, पहिले पाप घडते ते एका चारित्र्यवान वेश्येच्या वृद्ध पित्याला जगवण्यासाठी. भाव्यांच्या कथातील वेश्यांतसुद्धा माणुसकीचे व संस्कारांचे दर्शन घडते. 'सुगंध'मधील नायकाचे वाकडे पाऊल पडू नये म्हणून जपणारी छत्तीसगडी तरुणी अंजोरे, तसेच सार्वजनिक ठिकाणी पी. मधुचंद्राला लगट करताना पाहून "चार भिंतीआड मला काहीबी सांगा, मी बांधील राहीन. पण या चव्हाटयावर... वाटेल तसं मला खपणार नाही" म्हणून ठणकवणारी 'संस्कार'मधील वेश्या भावे रंगवतात.

भाव्यांची कथा अशी माणसातील माणुसकी, चांगुलपणा, उदात्तता, भव्यता जिवंत असल्याचे दाखवते म्हणून त्यांच्यातील पशुत्वाचे, असत्याचे, काळ्या बाजूचे जीवनाच्या भेसूर भीषण अंगाचे चित्रण करूनही ती आशावादी राह्यला सांगते. जीवनात कुजके–नासके आहे व ते भरपूर आहे हे ती दाखवते. पण गाड-

गिळांच्या कथेप्रमाणे जीवन अर्थशून्य आहे असे सांगत नाही.

भाव्यांच्या कथेचे हे एक फार मोठे आकर्षक वैशिष्ट्य आहे. त्यांची कथा हालवून सोडते, पण हताश बनवून गुदमरून टाकू शकत नाही.

गोखले, गाडगीळ, भावे हे तिघेही आद्य नवकथाकार वास्तववादी आहेत.. समाजाच्या अंगोपांगाची, गुणदोषांची, व्यक्तींची चिरफाड हे तिघेही शास्त्रज्ञाच्या बुद्धिनिष्ठतेने करतात. वास्तववादाची वाट ते लांबपर्यंत चालून जातात. गोखले ही चिरफाड अविचलित वृत्तीने, निर्लेपपणे करतात. ती करताना ते भाष्य करीत नाहीत, प्रवचने देत नाहीत. त्यात कसलाही स्वीकार नसतो, धिक्कारही नसतो. पण जीवनाच्या उफराट्या वा भीषण दर्शनाने ते व्याकुळ झाल्याचे दिसत नाही. गाडगीळ व भावे दोघेही व्याकुळ होतात. वास्तवाच्या भयाण पोकळीपाशी येऊन ठेपल्यावर गाडगीळ व्याकुळ होतात पण बुद्धिनिष्ठतेशी ते तडजोड करू इच्छित नाहीत. मग ते सिनिक बनतात, तुच्छतावादी बनतात. माणसाचा दुबळेपणा, त्याचे शूद्र जीवन, मानवी स्वभावातील विसंगती व विकृती पाहून गाडगिळांचे मन कडू उपहासाने भरून जाते. भाव्यांचे असे होत नाही. तुच्छतावादी होणे त्यांना जमत नाही व त्यांचे मन करुणेने भरून जाते. माणसाचा दुबळेपणा, त्यामागील कारणे समजून घेण्याचा ते प्रयत्न करताना दिसतात...तेव्हा त्यांची भूमिका नुसत्या शास्त्रज्ञाची रहात नाही. रोगाचे निदान करणाऱ्या डॉक्टराची बनते. बेट्सने मोपासा व चेकाव्ह या दोन वास्तववादी समकालीनांची तुलना करताना त्या दोघांच्या मोठेपणातील भेद स्पष्ट केला आहे. मोपासांचा मोठेपणा त्यांच्या 'Candour of Mind'मध्ये–बुद्धीच्या निर्व्याजतेत–आहे तर चेकाव्हचा मोठेपणा त्याच्या 'Candour of Soul' मध्ये–अंतःकरणाच्या निर्व्याजतेत आहे असे बेट्स म्हणतो.[१] गोखले–गाडगीळ आणि भावे यांच्यातील फरक त्याच शब्दात सांगता येईल.

कथाकार भाव्यांचा मोठेपणा मला जाणवला तो असा आहे. त्या मोठेपणाला डागळणारी एकही कलाकृती यापुढे त्यांच्या हातून लिहिली जाऊ नये असे वाटणे सहाजिक नाही का ?

---

१. 'द मॉडर्न शॉर्ट स्टोरी'. एच इ. बेट्स पान ८४.

□ □

मी – पांढरा शुभ्र कॉम्प्युटर !

छाया दातार

आता मी तर्र आहे !
खरं म्हणजे स्टोन्ड् आहे !
मराठीत सांगायचं तर 'दगड' बनलो आहे.
म्हणजे लोकांना मी दगड दिसतोय् !
वसलोय् आपला सुस्त, मठ्ठ, भंकस डेरा !
पण ह्या दगडाच्या आत मला मात्र अनन्त, विशाल पोकळीसारखे
काहीतरी मस्त फीलिंग आलंय.
जणु मी खूपसा पिंजारलेला ढग आहे.
सूर्यकिरणे माझ्या आरपार जाताहेत.
सगळं असं अल्लद, तरल, नितळ, निखळ.
माझ्या अवतीभवतीचं जगच असं पारदर्शक होऊन गेलंय्.
एखाद्या एक्सरे प्लेटसारखं – सगळं स्पष्ट दिसतंय्.

माझ्या भोवती माणसे आहेत.
चिक्कार माणसे आहेत.
पार्टी चालू आहे. जल्लोष आहे.
वातावरणाला स्कॉच व्हिस्कीचा चश्की गंध आहे.
लोक नाचताहेत. खाली वरती माना उडताहेत.
केसांची झुलुपं डुळडुळताहेत.
आवाज दुरून आल्यासारखा अस्पष्ट, संथ.
मी त्रयस्थ !
मी दूरस्थ !
आजूबाजूचं सगळं स्लो मोशनमध्ये घडल्यासारखं संथ, लयबद्ध.
वातावरणाचा रंगेल, बेभान लालगडद रंग माझ्या कातडीला जाणवतोय्.
माझी बायको – पलिकडे राजबरोबर नाचतीय्.
नुकतीच मला म्हणून गेली, "गांजेकस !"
तीहि बहुधा प्यायलेली असावी.
मीहि बहुधा हसलो असेन.
म्हणजे मनातल्या मनात
बाहेरून म्हणे मी दगडच आहे.

भोवताली आणखी तिघं चौघं असेच ' 'दगड ' होऊन विसावले आहेत.

मला वाटतं, पहिला 'दगड ' माझा बनला.
स्कॉचचे दोन पेग आधीच झाले होते.
मन, शरीर मस्त मोकळे.
चुकून या कोपऱ्यात शिरलो.
चिलीम फिरत होती.

सतीश इंदूरच्या दौऱ्यावरून परत आला होता. येताना खास सरकारी दुकानातला झक्कपैकी गांजा घेऊन. पार्टीसाठी बरोबर चिलीम, गोवरी वगैरे व्यवस्थित साहित्य. अड्डा बसला.

लोक कशावर कश मारत होते. मस्त गोड हिरवट पानांचा आणि मूळांचा गंध रिणझिणत होता. चौथ्या पाचव्या कशालाच एकदम ग्रेट वाटायला लागलं. जाणीव प्रसरण पावत पावत आजूबाजूचं सगळं जग व्यापून उरली. व्हिस्की घेतल्यावर नाचू लागलेले सगळे शरीर हळूहळू जडशीळ होत गेले. मन भयंकर अलवार बनलं. मनातल्या मनात मी नाचायला लागलो. बॉसच्या बायकोच्या कमरेला हात देऊन. माझ्याच मूर्ख बायकोच्या पुष्ट स्तनांचा छातीला स्पर्श होऊ देत. डिसूझाच्या गर्लफ्रेंडबरोबर, तिच्या सुन्दर पायांवरून नजर फिरवीत.

इट वॉज फनी !

मी स्वतःकडे पहात होतो. हात थंड, पाय जागेवर, शरीर मख्ख बसलेलं आणि तरी मी आपला नाचतोय् नाचतोय्.

इट वॉज ग्रेट !

मला सगळं एकाच डायमेन्शनमध्ये असल्यासारखं दिसत होतं.

दुसऱ्या दोन डायमेन्शनस् कुठेतरी गुल् झाल्या होत्या.

अंतर कमी जास्त कळत नव्हतं.

माझी कल्पनाशक्ती एखाद्या स्पुटनिकसारखी झुंई झुंई फिरत होती. एखादं चित्र स्वच्छ, स्पष्ट पहावं तसं.

रंगांच्या पंधरा हजार विविध छटा !
आवाजाच्या छत्तीस हजार ध्वनिलहरी !
गंधांचे तीस हजार सूक्ष्म प्रकार !

खोलीतल्या प्रत्येकाच्या घामाचा वेगवेगळा वास मला जाणवायला लागला. नुसते डोळे मिटून घामाच्या वासाने खोलीतल्या लोकांची हजेरी घ्यायला मी सुरवात केली. जणु मला हजार घाणेंद्रिये फुटली होती.

मला एकदम वाटलं, आपण कुत्रा तर झालो नाही !

नजरेनेच पाहिलं, हात पाय जागेवर, शेपूट हलविल्याची संवेदना झाली नाही.

तेव्हा नसावं.

दृष्टी अशी तेजस्वी झाली. हजार डोळे उमलल्यासारखी.

आणि एकाएकी मी आपला सूक्ष्मदर्शक यंत्रावर बसल्यासारखा प्रत्येकाच्या मनाचा तुकडा तपासू लागलो.

द्वेष, असूया, राग, लोभ, सगळ्या रंगछटा ल्यालेली तजेलदार, जिवन्त मनं माझ्या समोरच्या काचेच्या प्लेटवर येत राहिली.

इट वॉज फॅन्टास्टिक !
कुणी अजून नाचत होते.
कुणी पीत होते.
कुणी लोळत होते.
कुणी हसत होते.
कुणी बोलत होते.
पण सगळ्यांची मने आपली माझ्या ताब्यात.
हुसेन दारुवाला—मार्केटिंग एक्झिक्युटिव्ह.

" बास्टर्ड बॉस साला ! माझी दुसरीकडे नोकरी पक्की होऊ दे ! जन्मात तोंड बघणार नाही तुझं ! अिव्हॅल्युएशनमध्ये मारतोस काय ? तुझा खाजगी धंदा करायचं नाकारलं म्हणून ! अरे माझ्या कामाचं मोजमाप तू कोण करणार ? दुसऱ्या कंपन्यांनी अजून दिवाळं नाही काढलं ! शंभर लोक मागून घेतील मला !"

नवीन गुप्ता—पर्चेस ऑफीसर.

" माझं वैभव या गध्यांच्या डोळ्यात भरतं. पण लेको, सरकारी अधिकाऱ्यांना स्मगल्ड व्हिस्कीच्या बाटल्या पोचविण्यापासून ते परदेशी बॉसेसना मुली आणून देण्यापर्यंत वाट्टेल ती कामे करतो मी. कसब लागतं त्याला. नजर तीक्ष्ण लागते. कान जागरूक लागतात ! उगीच नाही असलं वैभव भोगायला मिळतं. त्तेसर किंमत देऊन देवाणघेवाण हा आपला धंदा !"

राज मिरचंदानी—

" तू साल्या दगड बन. मी तुझ्या बायकोला फिरवतो. लेका, लग्नावरून परवा चिडवत होतास !

गरज काय लग्नाची ! तुम्ही असे बोअर होता बाय-कोला. आमची घटकाभर चैन. हवी कशाला ती लग्नाची ब्याद !"

असंय् का बच्चमजी ! नाच बाबा, जरूर नाच. तिच्यासारख्या मूर्ख पोरीबरोबर तू गप्पा तरी कशावर मारशील ! घे सुख भोगून, जिभल्या चाटीत.

प्रवीणचंद्र सक्सेना—बॉस.

"ह्या पोरांना वाटतं, कंपनीच्या करमणूक खात्यावर आम्ही मजा मारतो. आज ह्याला जेवायला घेऊन जा. उद्या त्याला. लेकांनो, इम्पोर्ट लायसन्स एक्स्पान्शन पॉसिबिलिटीज्, कर्जाची शक्यता सगळं चाचपून बघावं लागतं. वरच्या पातळीवर सगळंच छक्क्यापंज्याचं राजकारण. तुम्ही बसा प्रॉडक्शन आणि डिस्ट्रिब्यूशनच्या अिकॉनॉमिक पॉलिसीचा विचार करत. येथे मूलभूत प्रश्न आहे एक्झिस्टन्सचा, जगण्याचा. टांगती तलवार आहे ही डायरेक्टरशिप. इकडे सरकारी अधिकाऱ्यांचे लांगूलचालन. तिकडे कामगारांच्या बोनसच्या, पगारवाढीच्या मागण्या."

चालायचंच. मर्सिडीज गाडी आहे, तुझ्या घरचा श्वानही रोज एअरकन्डिशन्ड गाडीतून खास कुत्र्याचे 'संगीत' ऐकत फिरून येतो.

तुझी बायको महिलामंडळाच्या इमारतीच्या स्मरणिकेसाठी जाहिराती जमविण्याचे समाजकार्य करते.

बंगल्याच्या मागच्या खाजगी स्विमींगपूलमध्ये तुझी पोरं धिंगाणा घालतात.

पाहाता पाहाता एक गिळगिळीत, विटलेल्या रंगाचे मन माझ्या सूक्ष्मदर्शकासमोर येऊन थबकलं. त्याच्या वासावरून मी लगेच ओळखलं हे माझ्या बायकोचं.

"आज रात्री आता जाऊन झोपायचं बाई ! ह्यांना मुळीसुद्धा जवळ येऊ द्यायचं नाही. नुसतं मढं होऊन पडले होते तो राज कसा सारखा पिंगा घालत होता भोवती भोवती. बऱ्या असतात या पार्टर्या कधी कधी. सगळ्यांशी छान ओळख होते. बायकांच्या कंपनी-पेक्षा जरा पुरुषांची कंपनी बरी वाटते बाई !"

त्या ओशट वासालाच मी कंटाळलो.

आणि मग सुन्दर कोवळं मन समोर आलं. कोपऱ्यात वसलेल्या सौ. आलोकिता सेनगुप्ताचे.

"आज खरं म्हणजे पार्टीला यायचा मूड नव्हता. आठ दिवसांवर एम्. ए. ची परीक्षा आलीय्. ह्यांच्या ह्या बोअरींग पार्ट्या, दारूने निथळणाऱ्या ! परवा चांदण्यात फिरायला जाऊ म्हटलं तर या अमितला झोप आली होती. आज कसा दारूने चेहेरा टवटवीत दिसतोय्. कसलं निर्बुद्ध जीवन हे ! हेच लोक एवढ्या मोठ्या कंपनीचा कारभार पाहात असतील हे खरं सुद्धा वाटत नाही."

साली कसली एफिशिअन्सी आणि काय ? खाजगी कंपनीचे लोक म्हणून रुबाब दाखवतो. आतून आमचाही गाडा पोखरलेला. महागाई वाढतीय्, लोकांची क्रयशक्ती कमी होतीय्. आमच्या विक्रीवर परिणाम होतोय् आणि आम्ही डोळे बंद करून जाहि-रातीवर पैसा ओततो आहोत. बॉस जाब विचारतो, "या महिन्यात जाहिरातीवर एवढा पैसा खर्च केला. रिझल्टस् दाखवा. सेल्स् कर्व्ह चढता हवा." लेका ते काय पॉपकॉर्नचे मशीन आहे ? वरून मका घाला; खालून लाह्या तयार ! चक्क शोषताय् लोकांना. उत्पादनाची किंमत काय ? जाहिरातीवर फालतू खर्च किती ? आमच्यासारख्या अधिकाऱ्यांचे फुगलेले पगार कशाला ? साला, आपल्याला तर हा गुंता कळतच नाही. आपलं ऑफीसमध्ये रोज जाऊन काम करायचं. भराभर आकडेमोड, लोकसंख्या, मागणी यांचं गणित मांडायचं आणि मग विक्री का होत नाही म्हणून काळजी करत महिन्याला नव्या नव्या जाहिरातीच्या कल्पना काढा-यच्या. आमचं आपलं छोटसं कॉम्प्युटर मशीन ! खटा-खट, खटाखट. मन आपलं साधं सरळ पांढऱ्या शुभ्र रंगाचं, कॉम्प्युटरच्या ! उगीच कंपनीच्या कामात इन्व्हॉल्व्हमेंट मात्र नाय पाहिजे ! बायकोत इन्व्हॉल्व्ह-मेंट मात्र पाहिजे ! दर महिन्याला मोजून पैसे बँकेत ठेवले, काढले. खाना पिना, मजा करना. डोळे समोर नाकावरच्या माशीकडे. कान उघडे, पण मळ काढून स्वच्छ ठेवण्यासाठी.

त्या पांढऱ्या शुभ्र स्वतःच्या मनावर निहायतखूष होत मी बहुधा पेंगुळलो. पेंगेतच कधीतरी घरी आलो. सकाळी डोळे उघडले आणि चक्क आपला आपण उठून बसलो. मन आपलं नेहमीसारखं संकोच पावून आत जाऊन बसलं होतं. दॅट ग्रेट ग्रेट फीलींग वगैरे नथिंग डूअिंग ! दात घासले. चहा प्यायलो. टाय लावला. बूट घातले आणि अस्मादिक ऑफीसात हजर. नऊच्या ठोक्याला.

खटाखट. खटखट. माझ्या मनाच्या पांढऱ्या शुभ्र कॉम्प्युटरचे मी बटण दाबले आणि त्या पांढऱ्या शुभ्र रंगावरच खूष होत माझा दिवस सुरू झाला. □ □

महाराष्ट्रातील सूर्यपुत्रांची कथा

हरिहर चंद्रशेखर घोंगे

सातवाहन नृपती 'हाल' ह्याने संपादित केलेला 'गाथा सप्तशती' हा ग्रंथ उपलब्ध आहे. हा ग्रंथ महाराष्ट्री प्राकृतात आहे. ह्या गाथा संकलनात, हलिकांच्या संस्कृतीचा वा जीवनाचा बोध करून देणाऱ्या काही गाथा उपलब्ध आहेत. त्यांची संख्या सतरा भरावी. 'गाथासप्तशती'चे मराठीत भाषांतर करून, त्यांचे सखोल, सांस्कृतिक, संशोधनात्मक अध्ययन श्री. स. आ. जोगळेकरांनी आपल्या ग्रंथात समर्थपणे मांडलेले आहे.[1] श्री. स. आ. जोगळेकरांनी हलिकाचा अर्थ 'हलधर' वा 'नांगऱ्या' असा केलेला आहे. हल धारण करणारा तो हलिक, नांगऱ्या; शेतकरी;—हाती पळी पोथी धारण करतात म्हणून स्वतःला वरिष्ठ म्हणवून घेणाऱ्या काही जाती हल धारण करणाऱ्यांना हलके गणतात...वस्तुतः हरि हा हलिकांचा पुढारी; हल हे प्रतीक धारण करणाऱ्या हलधर बलरामाला कमीपणा वाटला नाही.[2] मराठा शब्दाचा शोध घेताना डॉ. केतकरांनी हलिकांचा निर्देश केला आहे. 'महार हे त्यावेळी कुटुंबी अथवा कुणबी हे नाव धारण न करिता हलिक हे नाव धारण करीत असले पाहिजेत. त्या वेळेचा सर्व जानपद वर्ग महारच असावा. जे हलिक असतील ते महारच असावेत ही शक्यता आहे.'[3]

श्री. स. आ. जोगळेकरांनी हलिकांचे नाते हलधराशी जोडलेले आहे. त्यात फारशी चूक झाली नसली तरी हलिक शब्दाचा अर्थ मात्र त्यांना गवसलेला नसावा. डॉ. केतकरांविषयी नितांत श्रद्धा बाळगूनही असे म्हणावेसे वाटते की 'महारांचे महाराष्ट्र' हे प्रमेय सिद्ध करताना महार या शब्दाचा इतिहास शोधून काढण्याचा त्यांचा प्रयत्न म्हणावा तसा सखोल नाही. महार आणि कुणबी ह्यांचा संबंध कधीच नसावा. महार आणि कुणबी ह्यांच्यामधील स्पृश्यास्पृश्यभाव पराकोटीचा असून तो खेडोपाडी आहे. महाराष्ट्रातील कुणबी समाज महारांविषयी अस्पृश्यता जतन करून ठेवण्यात आजही कर्मठ राहिलेला आहे.

गाथा सप्तशतीतील गाथा कोणत्या कवींच्या काव्यांतून घेतल्या आहेत, ते समजण्यास मार्ग नाही. पण गाथांतील हलिकाच्या संदर्भात येणाऱ्या काव्यपंक्तींचा नीट अर्थ तपासून घेतला तर 'हलिक' हा 'नांगऱ्या' वा 'हलधर' अशा महाराष्ट्रातील ग्राम सभ्यतेचा प्रतिनिधी असावा असे कुठेही सूचित झालेले नाही. श्री. स. आ. जोगळेकरांनी हलिकाचा अर्थ नांगऱ्या असा गृहीत धरून गाथांचे अर्थ स्पष्ट केलेले आहे. व त्यामुळे गाथांतील सौंदर्य आणि सभ्यता विस्कटून गेली आहे.

महाराष्ट्रात निरनिराळ्या कालखंडात, यवन, शक, हूण, गुर्जर इत्यादी कुळांनी आपले संसार थाटले तसाच हलिक देखील महाराष्ट्रात बाहेरून आला असण्याची शक्यता अधिक जाणवते. जसे कोकणातील निळ्या डोळ्याचे कोकणस्थ ब्राह्मण, वा चांद्रसेनीय कायस्थ, किंवा मनुस्मृतीतील अथवा पतंजलीच्या महाभाष्यात उल्लेखिलेले यवन, तसेच अशोकाच्या अभिलेखातील 'तुषाश्व' हे सारे भारतीय जीवनाशी समरस झालेले असलेत तरी त्यांची जन्मभूमी भारताबाहेर शोधावी लागते. तशीच हलिकाची मातृभूमी भारताबाहेर आहे, असे दिसते. पण इतिहासाच्या कोणत्या तरी कालखंडात तो महाराष्ट्राशी समायोजित झालेला दिसतो.

गाथासप्तशतीत अवतीर्ण झालेला शब्द 'हलिअ' असा आहे. गाथासप्तशतीतील प्राकृताचा पोत सर्वत्र

---

१. स. आ. जोगळेकर– गाथा सप्तशती पुणे १९५६

२. स. आ. जोगळेकर– पान २९९–३००

३. प्राचीन महाराष्ट्र–भाग १, पान २८

सारखा नसला तरी हलिकांचे जीवन ज्या गाथांतून—रंगविलेले आहे त्या गाथांची शैली आणि भाषेचे लेणे निरनिराळ्या कालखंडाचा बोध करून देत नाही. एवढेच काय, पण त्या गाथा एकाच कवीच्या प्रतिभेचा विलास असून, एकाच कथावस्तूची इतस्तत: विखुरलेली आभूषणे आहेत. ह्या गाथांचे संपादन करण्यासाठी कोणत्या तत्वाचा अंगीकार केला ते समजून घेण्यास पुरावे नाहीत. त्या गाथांचे संपादन हालाने केले एवढे मात्र निश्चित आहे.

('हालेण विरइआइं सालङ्काराणं गाहाणम्' गाथा २)

गाथासप्तशतींचे संपादन होण्याचे अगोदरचे कालखंडातच हलिकांची संस्कृती महाराष्ट्राच्या भूमीवर स्थायी झाली आहे हे सुस्पष्ट आहे. हलिकांच्या संदर्भात ज्या गाथा सप्तशतीत अंतर्भूत आहेत त्यात, एखाद्या हलिकाची हरवून गेलेली प्रेमकथा आहे असे स्पष्ट दिसते. पैशाची भाषेतील अनेक कथा जशा लुप्त झाल्या आहेत त्यात ह्या हलिकाची कथा असावी असे वाटते.

हलिकांचे स्मरण करून देणारे काही पुरावे महाराष्ट्राबाहेर आहेत. बेसनगरच्या गरुडध्वज स्तंभ अभिलेखात 'हेलियोदोर' ह्या यवन सरदाराचा परिचय होतो. हेलियोदोर हा हेलियदार यवन सरदार असावा. त्याच्या नावातील 'दार' हे विशेषण परशियन नृपती दारवाहू ह्याच्या नावात प्रथम आहे. हा 'हेलियोदार' तक्षशिलेचा असून बहुधा कण्व राजवटीत ह्याने दौत्यकर्म केले असावे. 'देवदेवस वासुदेवस गरुडध्वजे अयं कारिते, इअ हेलियोदोरेण भागवतेन दियस पुत्रेण तखसिलाकेन योन दूतेन' ह्या ओळीतील वासुदेव कण्व नृपती असावा असे वाटते. त्यामुळे हेलियोदाराचा कालखंड सातवाहनांचे अगोदर ठरतो. हेलियोक्रेतस नावाच्या इंडो ग्रीक नृपतीची नाणी सापडतात. क्रेतस, वा क्रेअस, बहुधा क्षत्रस चा अपभ्रंश असावा. हेलियोदोरस तसेच हेलियोक्रेतस हे दोघेही इराणी सरदार कोणत्या तरी सत्तेचे राजकारण वा मसलत सांभाळीत होते असे दिसते. हेलियोदोर हे प्राचीन राजघराण्याचे नाव पंजाबात आजही 'हलधर' ह्या कुळनावात कायम आहे. हेलियोदार अथवा हेलियोक्रेतस ह्या दोनही नांवात हेलिअ हा शब्द अंतर्भूत आहे.

हलिअ हा महाराष्ट्री प्राकृतातील शब्द हेलीय या ग्रीक शब्दाचे प्राकृत रूप असावे. ज्यांच्या भाषागटात वा बोलीत 'ह' चा उच्चार 'स' असा होतो त्या भाषागटात वा बोलीत, हेलीय ह्या शब्दाचे रूप 'सेलीय', अथवा 'सेरीय' असे होते. तात्पर्य हेलीय हा शब्द सिरीय अथवा सूर्य ह्या शब्दाचा अपभ्रंश आहे. ग्रीकांनी हेल हा शब्द देखील सूर्यासाठीच वापरला आहे. ग्रीकांची 'हेलियोपोलिस' ही सूर्यनगरी प्रसिद्ध होती. 'पोलिस' ह्यात कुठेतरी पल्ली अथवा पुरीचा भास होतो. हेल ह्या सूर्यवाचक देवतेचे उच्चारण, वाणीदोषामुळे 'बेल' असेही होऊ शकते. बेल हे बॅबिलोनियन संस्कृतीतील सर्वेश्वराचे नाव असून[१] तो वृषभासारखा आहे. बेल हा सूर्याचे प्रतीक असून, बैल हा शब्द ह्या बेलपासूनच मराठीत अंतर्भूत झाला असावा. मराठीत बैलाला लडिवाळपणे बाळा असेही म्हणतात. बाळ, बल, हे सारे शब्द सूर्यासाठी वापरले जातात. ग्रीक स्वत:ला हेलाज् म्हणवून घेतात.

मीड व लीडिया ह्यांना विभक्त करणाऱ्या नदीचे नाव हलिस असे आहे. ह्या नदीच्या किनाऱ्यावर परशियाचा राजा साइरस ह्याने लीडियाच्या क्रोएसूसचा पराभव केला होता[२]. असारियात बेलला बल असे म्हणतात. संस्कृतात 'तारावलम् चंद्रबलम्' ह्यातील 'बलम्' चा अर्थ 'सूर्यशक्ति' असाच सयुक्तिक आहे तात्पर्य, हेल, अथवा हल; बेल अथवा बल ही सूर्यवाचक नामे आहेत.

बलराम ह्या शब्दातील बल हे विशेषण सूर्य ह्याच अर्थाने समजून घ्यावे लागते. कारण चांद्रवंशीय कृष्णाच्या जीवनात सूर्यवंशी बलरामाला ज्येष्ठत्वाचा मान देण्यासाठीच बलरामाची कथा कृष्णकथेत गोवलेली असावी. अन्यथा तिचे कोणतेही प्रयोजन दिसत नाही. बलरामाला हलराम असेही म्हणतात. पण हल ह्याचा अर्थ नांगर ह्या अर्थाने घ्यावयाचा नसून हेल ह्या शब्दाचा अपभ्रंश म्हणून 'हल' ह्या सूर्यवाचक विशेषणाने समजून घेतला तर ते अधिक सुसंगत होईल, कारण यादवांची सभ्यता ही शेतकी सभ्यता नसून पशुपालांची सभ्यता आहे. त्यामुळे तेथे शेतीवाचक हल अथवा नांगराला महत्त्व असण्याची शक्यता कमी.

---

१. हेस्टींग, एनसाइक्लोपीडिआ ऑफ रिलिजन ॲण्ड एथिक्स.

२. एच. आर. हॉल, दी एन्शन्ट हिस्ट्री ऑफ दी नीअर ईस्ट, पान. ५५८.

श्री. स. आ. जोगळेकर म्हणतात, हाल हे व्यक्तिनाम दुर्बोध आहे. त्याला हाला ही सुरा प्रिय होती. हाल हे त्याचे आयुध होते. तो स्वतः हलिक होता. अशा विवृत्ति सांगण्यात आलेल्या आहेत.[१] पण हरि ह्या सूर्यवाचक शब्दाचा प्राकृतातील अपभ्रंश हलिअ असा झाला व तदनंतर त्याचे हाल असे रूप झाले. हाल ह्याचा अर्थ सूर्य असा देता येतो. 'ह'चा उच्चार जर 'स' असा केला गेला तर तो 'साल' असा होतो. साल ह्याचा अर्थ देखील सूर्य असाच होईल. त्या दृष्टीने सालाहन, सालवाहन, शालीवाहन ह्या नामाभिधानांतून सूर्याचा बोध होतो. सूर्याला बघून जो तांदळाचा प्रकार डवरून येतो त्याला शाली असे म्हणता येईल. सालवाहन अथवा शालीवाहन ह्यांचे दुसरे कुळनाम सातवाहन असे असून 'सात' हे विशेषण देखील सूर्याचाच बोध करून देते. 'हालाहन' हे 'हालवाहन' ह्या शब्दाचे अपभ्रंशित रूप आहे.

छत्रसाल अथवा भोईसाल वा भोंसले ह्यांतील साल हे सूर्यवाचक विशेषण आहे. तात्पर्य गाथासप्तशतीतील हलिक हा हलधर अथवा नांगरी नसून तो 'सूर्यपुत्र' आहे असे दिसते.

सीरसने भारतावर जी स्वारी केली तीत त्याचे बरोबर निरनिराळ्या प्रांतांतील विशेषतः पश्चिम आशियातील आयुधजीवी संघ भारतात पराक्रमासाठी आलेले दिसतात. सीरस, दारियस, झरक्षेक्स ह्यांच्या मुलुखगिरीची सारी मदार त्यांचे सरंजामी सरदारांवर अवलंबून होती. दारियस् झरक्षेक्सच्या साम्राज्यविस्ताराच्या धोरणामुळे त्यांच्या सैन्यात जे सरदार भारतात आलेत, ते परशियन साम्राज्याचा बीमोड झाल्यानंतर विशेषतः ग्रीक आक्रमणानंतर आयुधजीवी संघ म्हणून लूटमार करून, वा मुलखगिरी करून भारतात नांदत असावे. अशा सरंजामी सरदारांपैकी हलिक सरदार असावेत व ते महाराष्ट्राच्या भूमीवर वसाहतीसाठी आले असावेत. पण ह्या अनुमानाला महाराष्ट्राच्या इतिहासात प्रत्यक्ष पुरावा नाही हे तेवढेच खरे. हलिकाच्या महाराष्ट्रागमनाचा इतिहास जरी स्पष्ट नसला तरी त्यांचे नामाभिधानावरून ते सूर्यपुत्र असून त्यांचे नाते, योन, ग्रीक अशा संस्कृतींशी अधिक निकट आहे असे दिसते. प्लेटो नावाच्या इंडोग्रीक नृपतीच्या मुद्रेवर हेलियस ह्या सूर्यदेवतेचे चित्र आढळते.

गाथांचे अर्थ स्पष्ट करताना हलिक हा नांगऱ्या अथवा आडाणी असा अर्थ न घेता, सूर्यपुत्र असा जर अर्थ लक्षात घेतला तर एक वेगळीच सभ्यता आकलन होऊ शकते.

सो तुज्झकए सुंदरि । तह छीणो सुमहिला हलिअउत्तो ।
जह से मच्छरिणीएँ वि दोच्चं जाआएँ पाडिवण्णम्
॥ ८४ ॥

स. आ. जोगळेकरांचा अर्थ– (व्यंग सर्वंकष टीकेच्या अनुरोधाने) सुंदरी, शेतकऱ्याचा मुलगा तुझ्यासाठी झुरून इतका क्षीण झाला आहे की त्याची पत्नी सुंदर व मत्सरी आहे, तरी (त्याचे जीवासाठी) दूतीकर्म करावयास स्वतः सिद्ध झाली आहे.

अधिक चांगला अर्थ असा देता येईल. 'सुंदरी, तुझ्या शरीराचा उपभोग घेण्यासाठी आसुसलेला सूर्यपुत्र (विरहात) इतका क्षीण झाला आहे की त्याने मत्सरी असलेल्या दूताच्या भार्येला पाठविलेले आहे.'

हलिकपुत्र हा राजपुत्र आहे. एखाद्या आहाराचा (प्रांताचा) तो सरंजामी सरदार असावा. कुणाच्या तरी प्रेमात गुरफटून पडल्यामुळे त्याला सुचेनासे झाले असते. ह्यासाठी आपल्या दूताच्या भार्येला त्या सुंदरीच्या भेटीसाठी त्याने पाठविले असते. मच्छरिणी ही मत्सरी होती वा मठरिणी. म्हणजेच महारठीणी होती हे देखिल लक्षात घ्यावे लागेल. नाणेघाटाच्या परिसरात सातवाहनांच्या अभिलेखात महारठींचे अभिलेख आढळून येतात.

गोलाअडट्ठिअं पेच्छिऊण गहवइसुअं हलि असोव्हा–
आढत्ता उत्तरिडं दुःखुताराएँ पअवीए ॥१०७॥

गाथेच्या टीकाकाराने गाथेत दडलेले सौंदर्य आणि शृंगार लक्षात घेतला नाही. जोगळेकर म्हणतात, 'घरधन्याचा मुलगा गोदावरीचे तीरावर उभा असलेला' पाहून शेतकऱ्याची सून मुद्दाम अवघड वाटेने नदी उतरू लागली. टीकाकार विचारतो, गहवई सूत, हा तिचा प्रियकर होता वा पति ? गंगाधर म्हणतो तो तिचा पति होता.

पण असाही अर्थ देता येईल. गोदावरीचे तटावर गृहपतीच्या पुत्राने हलिकाच्या स्नुषेला एकटी बघून ओढले आणि आलिंगन दिले...

१. गाथासप्तशती, स. आ. जोगळेकर, पान ४३९.

कोणी सांगावे ? जिच्यासाठी हलिकपुत्र झुरणीस पडला होता तीच ही स्त्री असावी, जिच्यासाठी दूताची भार्या अंतःपुरात निरोप घेऊन गेली होती. गोदावरीचा तट हे मीलनाचे स्थळ असावे. श्री. जोगळेकर म्हणतात त्याप्रमाणे हलिकाची सून शेतकऱ्याची सून नसावी.

सामाइ सामलिज्जइ अद्धच्छिप लोइरीअ मुहसोहा
जम्बूदल कअकण्णावअं सभरिए हलिअपुत्ते ॥१८०॥

श्री. जोगळेकर सांगतात की, 'जांभळाची डिकशी कानावर धारण करून शेतकऱ्याचा पोरगा भटकू लागला. श्यामलेने हे दृश्य अर्ध्या मिटलेल्या डोळ्यांनी पाहिले तेव्हा तिच्या मुखावरील शोभा काळवंडली.'

अर्थाचा सुस्पष्ट फोड व्हावा ह्यासाठी जोगळेकरांनी असेही विवरण केले आहे की श्यामलेने त्याला जांभळाची डिकशी दिली, जांभळीजवळ भेटेन अशी सूचना देण्यासाठी.

'जम्बूदल कअ कण्णावअं' ह्याचा अर्थ जांभळाची डिकशी नसून कानांवर व कपाळावर रुळणाऱ्या स्वर्णपत्रांचे आभूषण असावे. असे शिरोभूषण रोमन व ग्रीक संस्कृतीत परिचयाचे आहे. हलिकपुत्र हा बहुधत ग्रीक राजकुमार असावा. स्वर्णपत्रांच्या आभूषणाने कपाळ झाकले गेले असल्यामुळे त्याच्या मुखाची शोभा अर्धी कमी झाली.

१९३ व्या गाथेत आलिंगन दिले हे स्पष्टच सांगितलेले आहे. गोदावरीच्या अथांग तीरावर आणि आडवळणावर (कोणी बघणार नाही हे बघूनच) तिने त्याच्या छातीवर भार टाकला. त्याने देखील तिला गाढ ओढून धरले. प्रेमात कसले आले पाप ! किंवा कशाचा दोष !

अशा भेटीगाठी चोरून होऊ लागल्यात. वियोगात आतुरता वाढली की प्रेयसी विंचू चावल्याचे निमित्त साधून हलिकाची भेट घेऊन यायची. (गाथा–२३७)

अज्जं मोहणसुहियं मुअत्ति मोत्तू पलाइए हलिस
दरपुडिअवेण्ट भारोण आइ हसिअं व फलहीए ॥३६०॥

अर्थ—स. आ. जोगळेकर सांगतात 'मोहनसुखाने तृप्त झाल्यामुळे आर्येने डोळे मिटले, तेव्हा नांगऱ्याला वाटले की ती मेली. म्हणून तिला तेथे तशीच सोडून त्याने पळ काढला. नुकत्याच उमललेल्या बोंडाच्या भाराने लवलेली कपाशी हे दृश्य पाहून हसली.

आमचा अर्थ—मोहनसुखाने तृप्त झालेल्या त्या आर्येला बघून ती मृत झाली असे समजून त्याने जोराने पळ काढला त्यावेळी नुकत्याच फुलून आलेल्या नवतारुण्याने मुसमुसलेली ती युवती फुलाप्रमाणे हसू लागली. (मूळ गाथेत कपाशीचा निर्देश कुठेही नाही.)

'दरस्फुटितवृन्त भारावनतया हासितमिव कर्पास्या' हा संस्कृतातील अनुवाद जर लक्षात घेतला तर मग ती आर्या जणू कर्पूरकांती अशीच हसू लागली असा देखील अर्थ होतो. हलिकाने जिचा उपभोग घेतला ती कर्पूरकांती म्हणजे गोरवर्णी आहे.

हलिकांची संतती गोरीपान आहे.
पेच्छन्ति अणिमिसच्छा पहिआ
हलिअस्स पिट्ठपण्डुरिअम् ।
धूअं दुद्धसमुहुत्तरन्तलच्छि विअ सअह ॥३८८॥

स. आ. जोगळेकरांचा अर्थ—'दळताना अंगावर पीठ उडाल्यामुळे शेतकऱ्याच्या मुलीच्या शरीरावर पाण्डुरता आलेली आहे ...... दुग्धसमुद्रातून निघणाऱ्या लक्ष्मीकडे देवांनी पाहिले असेल त्याप्रमाणे वाटसरू हिच्याकडे अनिमिष व सतृष्ण दृष्टीने पाहत आहेत.'

अर्थ असा आहे—'पिठाप्रमाणे पांढऱ्या रंगाची जणु क्षीरसागरातून घुसळून वर आलेल्या लक्ष्मीप्रमाणे त्या सूर्यकन्येला (स्नुषेला) अनिमिष नेत्रांनी, अभिलाषेने बघत आहेत.

हलिकपुत्राविषयी कुमारिकांना एवढे आकर्षण आहे की गवताच्या पुरुषालाच हलिक समजून स्त्रिया अलिंगन देतात. (गाथा ७४५)

गाथा सप्तशतीत हलिकांच्या गाथांतून एका वेगळ्या संस्कृतीचे ज्ञान होते. हलिकांचे जीवन नांगऱ्यांचे किंवा कास्तकारांचे नाही. तिळाच्या शेतात अगदी पहाटे कुणाची तरी उमटलेली पाउले बघून हलिकाला चीड येते (गाथा ६९३). हलिकाचा आणि शेतीचा एवढाच काय तो संबंध. अन्यत्र गाथांत हलिकांचा शेतीशी संबंध येत नाही. हलिकांविषयी गाथांतील स्त्रियांना कमालीचे आकर्षण आहे. त्याच्या प्रेमासाठी गृहपतीच्या लेकीसुना आतुरल्या आहेत. हलिकपुत्रांचे त्यांना कमालीचे वेड आहे.

मध्ययुगीन ब्रिटनच्या संस्कृतीत सरंजामी सरदारांच्या पौरुषत्वावर व सौंदर्यावर राजघराण्यातील युवती, राजकन्या, राजदारा जीव ओवाळून टाकावयास तयार असत. त्यांच्या प्रेमाराधनेसाठी त्या गवाक्षात येत. मग नेत्रपल्लवी होई. संकेत ठरत. पातिव्रत्याचा विसर पडे. सातवाहनांचे कालखंडात हलिकपुत्रांविषयी अशीच भावना दिसून येते. ह्या सूर्यपुत्राच्या आलिंगनासाठी आसुसलेल्या युवतींची स्थिती मोठी विचित्र होई (गाथा ७४५). त्याच्या दर्शनासाठी अधीर झालेल्या सासुरवासिनी उतरंडीवर उभे राहून त्याला पाहून घेत (गाथा ६९७). त्याच्यासाठी झुरणीस लागत (गाथा ६००).

हलिकांचे जीवन रंगविणाऱ्या गाथा कदाचित एखाद्या हरवून गेलेल्या प्रेमकथांतील अवशिष्ट राहून गेलेल्या गाथा असाव्यात. प्राचीनकाळी अशी अनेक कथानके लुप्त झालेली होती. रामगुप्ताचे कथानक तसेच आहे. गुणाढ्याला पैशाची भाषेतील काही कथा घेऊन अवमानित होऊन सातवाहनांच्या दरबारातून निघून जावे लागले होते. त्या पैशाची भाषेतील प्रेमकथा ऐकून पशुपक्षी देखील व्याकुळलेले होते असे म्हणतात. तात्पर्य त्या कथांचा आशय शोकपर्यवसायी अशा प्रेमकथांभोवती गुंफलेला असावा. पैशाची भाषेतील त्या कथानकांचा कथाविषय पैशाच संस्कृतीत वाढलेल्या सरदारांच्या जीवनाशी संबंधित असावा. हलिकाबरोबर महाराष्ट्रातील गृहपतींच्या लेकीसुनांची प्रेमप्रकरणे, तीही परकीयाबरोबर, ते सहन न होऊन म्हणा, किंवा कथानक पैशाची भाषेत असल्यामुळे संस्कृताभिमानी राजसत्तांना त्याचे वावडे वाटून म्हणा— गुणाढ्याला ह्या प्रेमकथा खेडुतांना सांगाव्या लागल्या असाव्यात. पुढे त्या कथा हरवून गेल्यात. सूत्र तुटले. दुवे विखुरलेत. कथा विस्कटून गेली. जे उरले ते बृहत्कथेच्या स्वरूपात कायम राहिले.

हलिकाची हरवून गेलेली कथा लक्षात यावी असा संदर्भ गाथांतून अप्रत्यक्षपणे प्राप्त होऊ शकतो. कापरासारखे गौरवर्णी, निळ्या डोळ्यांचे, स्वच्छन्दी जीवनाचा वारसा असलेले, असे सूर्यपुत्र आणि सूर्यकन्या महाराष्ट्राच्या भूमीवर एकेकाळी नांदत असावेत. त्यांना परशियन म्हणता येईल अथवा आशियामायनरमधील ग्रीक म्हणून लक्षात घेता येईल. त्यांचा भारतप्रवेश दारियसच्या आक्रमणापासून प्रारंभित असेल वा ग्रीकांचे सरदार म्हणून ते मिनांदरच्या साम्राज्यवादी धोरणाची मसलत सांभाळण्यासाठी नर्मदेच्या दक्षिणेला उतरले असतील सातवाहन राजा हाल ह्याच्या कालखंडापूर्वी त्यांचा प्रभाव महाराष्ट्राच्या भूमीवर असावा हे खरे. हाल हे राजनाम देखील तीच परंपरा जतन करून ठेवते. तक्षशिलेपासून त्यांच्या संस्कृतीचे अवशेष ध्यानात येतात. त्यांची भाषा बहुधा पैशाची असावी. कारण मद्र, देशाचा परिसर, पेशावरचा परिसर हा पैशाची भाषेचा परिसर असून ह्या भाषेचे महाराष्ट्री-प्राकृताचे अतिशय जवळचे नाते होते असे वररुचीच्या प्राकृतप्रकाशावरून दिसते.

महाराष्ट्रातील गृहपतीच्या प्रभावामुळे अथवा राजसत्तेच्या दडपणामुळे कुणी एक ग्रीक अथवा यवन सुंदरी गृहपतीच्या पुत्राशी विवाहबद्ध झाली. पण तिचे अंतःकरण हलिक प्रियकरासाठी तडफडत असावे (गाथा ६००). ती यवन सुंदरी, गृहपतीची सून लावण्यवती असावी. क्षीरसमुद्रात न्हाऊन निघालेल्या लक्ष्मीप्रमाणे ती गौरवर्णी होती (गाथा ३८८), निळ्या कमळाप्रमाणे तिचे डोळे असत (गाथा ३२३), जाणाऱ्या येणाऱ्यांच्या डोळ्यांत तिचे सौंदर्य भरावे (गाथा २४१), नवरंगी शालू परिधान करून ती ग्रामातील मार्गावरून जात असे त्यावेळी तिचे सौंदर्य ग्रामरथींच्या हृदयांत मावेनासे होत असे (गाथा २४१).

परस्परांच्या प्रेमाच्या वियोगात झुरणीत पडलेले ते दोन जीव; केव्हा तरी, कुठे तरी भेटी व्हावी, तृप्ती व्हावी ह्यासाठी आसुसलेले दिसतात. तिकडे तो झुरणीस पडलेला (गाथा ८४) आणि इकडे ही सासुरवासिनी प्रियकरासाठी आसुसलेली (गाथा ६००), तरी पण मार्ग निघतो. कुणा एका मित्राच्या पत्नीची, अथवा दूतपत्नीची नियुक्ती होते. बहुधा हलिकपुत्र फारच झुरणीस पडलेला दिसतो. निरोप द्यायचा कुणाबरोबर ? महारठानी दूतपत्नीची योजना फारच विचारपूर्वक असते. कारण तिला अंतःपुरात देखील प्रवेश असू शकतो (गाथा ८४). प्रियकराकडून आलेला तो निरोप पुन्हा पुन्हा ऐकावासा वाटतो (गाथा १९८). गोदावरीचे तटावर भेट व्हावी असे ठरते. तिला गोदावरीच्या पुराची पर्वा नसते; ना रात्रीच्या काळोखाची गाथा २३१). दोघांची भेट होते. ऊरभेट होते. अंतरातील वेदना शांत होते (गाथा १०७, १९३). पुढे भेटी वाढत जातात. कधी विंचू चावल्याचे निमित्त

काढून वद्याच्या मिषाने भेट घेण्यात येई (गाथा २३७) पण आठवणी मात्र हृदयातून जात नाहीत (गाथा १८३), तिळाचे क्षेत्रात भेट घ्यावी असे ठरे. पण निसर्गच आता वैरी ठरलेला होता. तिळाचे शेत उंदरांनी कुरतडून टाकले, उन्हाळा आला आता शेतात रखरख झालेली आहे (गाथा ७६३). कधी भेटीगाठी चुकायच्या (गाथा ६९३). ती देखील नागमोडी वाटांनी त्याच्या भेटीसाठी लगबगीने जावयाची, पण त्याचे दर्शन व्हायचे नाही (गाथा ८०३). अशा परिस्थितीत रात्री भेट घ्यावी. पण सर्वत्र काळोख, अंधारातून पावलाना मार्गाचा सराव व्हावा म्हणून रात्री चालण्याचा सराव केला जाई तर त्यावर कटाक्षाने लक्ष देणारे घरचे लोक (गाथा २४९). वाट पाहून चार प्रहरांची चांदणी रात्र शतप्रहरांसारखी भासे आणि वियोगातच सरून जाई (गाथा २५२).

ह्या प्रेमाचा शेवट काय झाला ते देखील कळू शकते. सूर्यपुत्राने जगाचा निरोप घेतला आणि त्याच्या प्रेमात सदैव अतृप्त राहणारी ती हलिकप्रेयसी सहगमनाला तयार झाली. शेवटी हातून पापच घडले. मनोरथ अतृप्त राहिले. शिवाय जनवादाचा बोभाटाही झालेला असणारच. त्याच्यासारखा कुणी जन्माला येणार नाही (गाथा ८५९).

कुणी सांगावे, हलिकपुत्रांच्या प्रेमापायी विनाश झालेल्या कुटुंबाविषयी कवी म्हणत असावा,

हलिअमविआरमुद्धं, भमिअं विरहिअविलास सच्छाअं
भणिअं सहावसरलं धन्यानां गृहे कलत्राणाम् ।।८६१।।

'ज्या घरातील स्त्रिया निर्विकारपणे हसतात, निष्पापपणे हिंडतात; मोकळया मनाने बोलतात व अकृत्रिमपणे वागतात ती कुटुंबे खरोखर धन्य होत.'

हलिकांची ही प्रेमकथा बहुधा पतिपत्नीमध्ये एकान्तात चर्चेचा विषय असे (गाथा ८६२). कवी म्हणतो, 'लज्जा हेच कुलस्त्रियांचे प्रसाधन. पतीशिवाय इतर पुरुषांविषयी त्या निरभिलाष असाव्यात.'

गाथा सप्तशतीच्या अभ्यासातून महाराष्ट्रातील स्त्रीजीवनाचा बोध होतो. पातिव्रत्याच्या कल्पना समाजात फारशा रुजलेल्या दिसत नाहीत. घरे पोखरलेली असावीत. सुनेचा केसांत अडकलेल्या वेळूच्या गवताची पाती बघून सासूने सुनेला बोल लावावा तर सून सासूची पाठ कशी पांढरी झाली ते विचारते. पतींची पर्वा न करता नदीकाठी, प्रियकरांसमवेत शृंगार चालतो. तिळाची शेते अशा शृंगारासाठी हिरवागार आडोसा म्हणून हवीहवीशी वाटतात. दुपारी सामसूम होते त्यावेळी चोरून प्रियकराला भेटण्यासाठी बाहेर पडणाऱ्या स्त्रिया आहेत (गाथा ७९४). पण तिळाचे शेत उजाड झालेले असते. मग चिखल तुडवीत जावे लागते. आडोशाच्या जागा हेरून ठेवाव्या लागतात. अशा वेळी रुसवे फुगवे होत (३६८). पालापाचोळा वाजू नये म्हणून पावले जपून टाकली जात (गाथा ३६५). होळीचे उत्सवाचे प्रसंगी तर प्रियेला गाठून मुद्दाम तिला चिखल फासला जाई.—पण त्या स्पर्शाने सर्वांगाला स्वेद सुटून अंग ओलेचिंब होत असे (गाथा ३६९). असे हे स्वच्छंदी जीवन व्रजातील गोपिकांची आणि राधेची अभावित आठवण करून देणारी महाराष्ट्रातील नष्ट झालेली परंपरा—

तात्पर्य, महाराष्ट्रात हलिकांची म्हणजेच सूर्यपुत्रांची संस्कृती अस्तित्वात होती. हे सूर्यपुत्र पश्चिम आशियातून तक्षशिलेच्या मार्गाने हळुहळू महाराष्ट्रात सातवाहन कालखंडाचे अगोदर नांदलेले दिसतात. हलिक हे हलिअ, अथवा सरिय, वा सूर्य ह्या शब्दाचे प्राकृत रूप असावे.

महाराष्ट्री प्राकृतातील ह्या गाथा ग्रामीण जीवनाचा बोध करून देणाऱ्या अथवा शेतकऱ्याची सभ्यता प्रदर्शित करणाऱ्या गाथा आहेत असे समजून घेण्याचे कारण नाही. कारण कुलीन व शिक्षित स्त्रिया महाराष्ट्री प्राकृतातच पद्यगायन करण्याचा प्रघात संस्कृत नाटकात दिसून येतो. त्या दृष्टीने एखाद्या नाटचवस्तूतील काव्यसंपदा म्हणून ह्या प्राकृत गाथा ज्यांच्या मुखी असाव्यात ती व्यक्तिमत्वे खेडूत असावीच असे समजण्याचे कारण नाही. प्राचीन वा मध्ययुगीन संस्कृतीत नागर आणि ग्राम सभ्यता ह्यांतील सीमारेषा अस्पष्ट असे. ज्याच्या क्षेत्रांची वर्णने गाथेत आहेत ती क्षेत्रे कदाचित हलिकाच्या व सरदारांच्या प्रासादामागे पसरलेली शेते असावीत.

हालाने कोणत्या तत्वाने ह्या ग्रंथाचे संपादन केले आहे ते कळण्यास आधार नाही. मिळाल्यात तशा गाथा त्याने वेचून घेतल्या म्हणूनच गाथेतील विस्कळित अशी प्रेमकथा शोधून बघणे योग्य होईल. पण खरा इतिहास मात्र अज्ञात आहेच हे मान्य.

(गाथा सप्तशतीतील श्री. जोगळेकरांचे सारेच अर्थ आम्हाला मान्य नसलेत तरी या अभ्यासामागे प्रेरणा त्यांचीच आहे.) □ □

खालील विषयांवरील महत्त्वाच्या टिपणांचा 'युगवाणी' आस्थेने स्वीकार करील.

१. प्रक्षुब्ध मराठी निबंध–राजवाडे ते नेमाडे
२. रसव्यवस्थेची परिभाषा
३. डॉ. झिवॅगो (बोलपट) मधील बर्फाची प्रतीकशक्ती
४. कोकणातील आरमारी पोवाडे
५. माधवी मुखर्जी
६. प्रचारकाव्याची समाजविमुखता
७. विभावरी शिरूरकर
८. श्रीकृष्ण पोवळे
९. 'एक चादर मैलीसी'
१०. ट्रॅजिक टेन्शन
११. विठोबाअण्णा दप्तरदार
१२. सत्यदेव दुबे
१३. बोगनव्हिला
१४. स्व. कुंदनलाल सैगल
१५. बी. रघुनाथ यांच्या कादंबऱ्या
१६. शुद्ध वाङ्मयीन नियतकालिके
१७. मर्ढेकरांच्या इंग्रजी कविता
१८. माणूस (प्रभातचित्र)
१९. मिश्र कलाप्रकार
२०. माहिंमभटाची आत्मनिष्ठा
(श्रीप्रभुदास्यावेगळे...वाखाणिन)
२१. ॲक्शन पेन्टिंग
२२. रामदासी कल्याण (राग)
२३. इन्डो-ॲंग्लीयन कादंबरी
२४. चॉंद उस्मानी
२५. स्ट्रक्चरॅलिझम
२६. मराठी कादंबऱ्यांचे इंग्रजी अनुवाद
२७. मन्नू भंडारी
२८. बरकतअलीच्या गजला
२९. व्हॅनगॉफ्‌ची पत्रे
३०. काश्मीरी 'शैव–दर्शन'
३१. कमल देसाई
३२. नागपूरकर भोसल्यांचे पोवाडे
३३. प्राचीन मराठी कूट–काव्ये
३४. 'कॅन्सर वार्ड'
३५. 'धानाइसासि कवडा खेळु ।'
३६. ग्रंथालयाचे प्रकार
३७. 'अ लेटर फ्रॉम ॲन अन्नोन वुमन'
३८. ॲटोमॅटिक रायटिंग
३९. 'रेयॉन्स डॉटर'
४०. वाङ्मयीन पारितोषिकांचे नकार
४१. 'प्रस्तावनां'चे कार्य व प्रयोजन
४२. मराठी मासिकांची धोरणे
४३. कन्याकुमारीचा सूर्यास्त
४४. व्ही. शांताराम आणि सत्यजित रे
४५. निर्मितीपूर्व व्यक्तित्वाचे कलाकृतीतील स्थान
४६. जगन्नाथाचा रथोत्सव (कविता)
४७. कलावंतांच्या आत्महत्या
४८. उत्खननातील इतिहासतत्व
४९. ऋतूबदलते पक्षी
५०. विश्वनाथाचे 'महावाक्य'
५१. ॲटलास श्रग्ड् (ॲन रॅण्ड)
५२. फेमिनाइन पोएट्री
५३. कलाकृतीतील सांस्कृतिक नात्यांचे विसर्जन
५४. टागोरांची पाऊसगीते
५५. क्रांतिकाव्य आणि काव्यभूल भाषा
५६. सूर्यास्ताची शिल्पे
५७. रेकॉर्ड लायब्ररीज

५८. यहुदी मेनुहिन
५९. दिग्दर्शनांतील प्रतीकनाट्य : रूपकाभास(अनुष्ठान ?)
६०. जेम्स मॅसनचा आवाज (नट)
६१. किरणमयीचा विनाश (चरित्रहीन)
६२. कथेतील गोष्ट
६३. सांप्रदायिक समीक्षा
६४. संवेदनानिष्ठ कलांची मर्यादा
६५. 'लिटररी पोर्ट्रेट्स' (मॅक्झिम गॉर्की)
६६. मराठी कवींची 'आई'
६७. प्रतीकनाट्याचे दिग्दर्शन : (एक ओसाड गाव / द लॉंग डेज जर्नी इन टू नाईट / ब्लड वेडिंग / द थ्री सिस्टर्स / द मॅन वुइथ द हार्ट इन द हायलॅण्ड्स / यातनाघर /उपाशी खलाशी.)
६८. The Prose is like a walking: The Poetry is like a dancing–पॉल व्हॅलेरी / महानुभावीय गद्य
६९. मिस्टिक पोएट्री ॲण्ड मॅजिक पोएट्री
७०. रामदासी उदासीचे काव्यमूल्य
७१. विन्टर चर्च
७२. महालिया जॅक्सनची स्तोत्रगीते
७३. आयर्व्हिंग स्टोनच्या चरित्रात्मक कादंबऱ्या
७४. शिवालयांतील घण्टानाद
७५. ज्युली ख्रिस्ती
७६. ॲरिझोनीयन कॅक्ट्स
७७. 'ट्रॅपिझ'मधील बर्ट लॅंकेस्टर
७८. पुन्हा एकदा-मृणालिनीचे लावण्य
७९. मलिका पुखराज
८०. 'अनमोल घडी'तील नूरजहॉंची गाणी
८१. सिनेमा आणि नाटकातील खोटे शत्रुत्व
८२. 'असंभवनीय संभवता'
८३. वॅलसिंग स्टोन
८४. जी. ए. कुळकर्णी यांच्या रूपककथा
८५. 'द सॉंग ऑफ बर्नाडिट'
८६. विश्वसाहित्यातील मराठीचा प्रवेश
८७. हस्तलिखितांचे संपादन
८८. स्पॅनिश म्युझिक
८९. टिंज एजर्स पोएट्री / ॲनी फ्रॅंकची डायरी / बालकवी /एमिली डिकन्सन (?)
९०. 'रूपकथ्यका'ची नाटके
९१. शेवटचा अस्तित्ववादी (?)
९२. स्वगत
९३. 'व्यासपर्व'
९४. इतिहासाची अवशेषलिपी
९५. शरदसाहित्याचे मराठी अनुवाद
९६. चित्रकलेचा काव्यप्रवेश
९७. संतांची स्त्रीनिंदा
९८. 'श्यामची आई'
९९. 'अ बर्न्ट आउट केस'
१००. धर्मभाषा
१०१. ढगांचे रंगविभ्रम
१०२. जे. कृष्णमूर्तींची प्रवचने
१०३. महंमदाच्या प्रार्थना
१०४. मध्ययुगातील राजांचे प्रेषितभक्षण
१०५. The Novel is like a Hold – all– मॅकॉर्थीर.
१०६. वाङ्मयाचे शिक्षण
१०७. प्राचीनांच्या 'विदग्धगोष्ठी'
१०८. समाजाची कलाभिमुखता
१०९. गुलाबराव महाराजांचे काव्यशास्त्र

पूर्वज

मोहिनी वर्दे

नरू दोन हातात दोन पिशव्या घेऊन जमिनीला टाचा न लावता लांब लांब टांगा टाकीत चालला होता. त्याची खुंटी पिरगळल्यासारखी मान ओझ्याने खांदे ओढले गेल्यामुळे नुसती शिरांची बनलेली वाटत होती. गळ्यावरचे हाडूक जेव्हा कंठ फुटला तेव्हा वर आले होते ते अजून गिळताना वर येत असे.

अलिकडे तो फार कमी बोलत असे. चाळिशी लागल्यापासून आपण पार म्हातारे झालो अशी त्याची खात्री झाली होती. अबोल नरूचा चिरका आवाज झुरळासारखा अंग चोरून गुप्त होऊ लागला होता.

त्याच्या हातातल्या घुवट पिशवीच्या गोणपाटांतून केळीच्या पानांच्या सुरळचा डोकावत होत्या. पाणी मारून ठेवलेल्या शायलीच्या पुडीचा अर्धवट कुबट वास नरूला आपल्या घामातून ओळखू येत होता. तरी मधून मधून पिशवीतल्या उदबत्तीचा हीना नाकपुडीतून ओढून घेताना त्याला ओशाळे वाटत होते. देवासमोर लावायची उदबत्ती अगोदर हुंगायची नसते.

नरूच्या पावलाच्या प्रत्येक धक्क्याबरोबर वाळलेल्या द्रोणाचा चुरा पिशवीत आतल्या आत खुळखुळत होता. दोन्ही हात बांधले गेले असल्यामुळे द्रोणावर वाण्याने तांदळाची पुडी ठेवलेली त्याला आठवली तरी तो काही करू शकत नव्हता.

घरी पोचेपर्यंत तो आता अस्वस्थ राहाणार होता.

आजकाल रस्त्यातून जातायेताना अस्वस्थ राहण्याची त्याला सवय जडली होती. एकदा घर मागे टाकून कचेरीत शिरला म्हणजे नरूचे जग बदलत असे.

कचेरीत भुसा भरलेल्या पक्षांच्या पाठीवर बोटे फिरवताना आपल्या पाठीवर, मानेवर, तळव्यावर असंख्य पिसांनी ते सगळे गोंजारताहेत असे त्याला वाटे. सुखाच्या संवेदनेची ती लाट कचेरीतून घरी जाईपर्यंत टिकून राही.

जिवंत जिवाच्या सहवासापेक्षा ब्रह्मचारी नरूला हा मुका सहवास मानवत होता. कचेरीतल्या त्या पक्ष्यांच्या विरहाने नरू कष्टी होत असे. आणखीन अबोल होत असे. उद्या ते त्याला भेटणार नव्हते. त्याने रजा काढली होती. उद्या त्याच्या वडिलांचे श्राद्ध होते. हा एक दिवस सोडला तर वर्षाकाठी रजा घेणे नरूला मानवत नसे. घोड्याला नाल ठोकून बसवावा तसा नरू ऑफिसला चिकटला होता. प्राणिशास्त्राच्या संग्रहालयात काम करणाऱ्या कारकुनाला यापेक्षा वेगळ्या आयुष्याची अपेक्षा नव्हती. श्राद्धसामुग्रीच्या पिशव्या घेऊन तो पावलं टाकीत होता.

पूर्वी घरी आल्यावर आईने वाढलेले पान ठरल्या जागेवर बसून रवंथ करताना सगळ्या दिवसाना सारखी लय लागत असे. त्यात कानामात्रेचा बदल होत नसे.

जेवण ! त्यानी तसे फारसे मनावर घेतले नव्हते. पण सहा महिन्यांपूर्वी आई वारली. तेव्हापासून जेवण भुशासारखे लागे. आपणही कचेरीतल्या भुसा भरलेल्या प्राण्यासारखे संशोधनविषय आहोत. कुणीतरी ते करायला हवे. जिवंत समजल्या जाणाऱ्या कुडीचे संशोधन कठीण होते. त्यात माणसाचे अधिक कठीण. आपण आपल्या वडिलांच्या कुडीचे संशोधन करायला हवे होते.

अनुक्रमणिका

समजू लागल्यापासून नरू त्यांचे श्राद्ध घालीत आला होता. काकांनी कुळाचार शिकवले. संध्या करताना गायत्री मंत्र तो जितक्या निर्विकारतेने म्हणत असे तितक्याच निर्विकारतेने तो पिंडदान करीत असे. तो कधी जागेपणी वडिलांच्या फोटोपुढे वाकला नाही की स्वप्नात बापाच्या प्रेमाने त्याचा ऊर भरून आला नाही. आईने सांगितलेले वडिलांचे प्रेमळ हास्य धुरानी धुरकटलेल्या आणि अविरानी माखलेल्या त्याच्या वडिलांच्या फोटोत शोधायचा त्याने प्रयत्न केला होता. परंतु ते त्याला कधी सापडले नाही.

दारात शिरताच पायतणे दूर करावीत तितक्या सहजतेने त्यानी वडिलांची प्रतिमा दूर केली होती.

पण भाद्रपद लागला आणि पितृपक्ष आला म्हणजे आई नरूला आठवण करून देत असे. मग ठेंगणी ठुसकी उमाताई भटजींना बोलवायाला तुरु तुरु जात असे.

उमाताई !

चालता चालता नरूला ठेच लागली.

न भेटलेल्या वडिलांच्या फोटोला सकाळ दुपार दंडवत घालणारी उमाताई. ती, नरू आणि आई. तिथे असून वडील आहेत असे समजून चौघे आहोत अशा भासात जगणारी, उमाताई. वडिलांच्या आवडत्या भाज्या घरात पुन्हा पुन्हा करून त्यांचा नरूला आग्रह करणारी उमाताई. त्यांनी नाही तरी त्यांच्या बीजाच्या नरूनी खाल्ली म्हणजे त्यांना पोचे असा भाव जपणारी, उमाताई ! त्या घराचा उत्साह होती. बटण दाबल्यावर प्रकाशाने भारून टाकावे तसे उमाताई मनाची जळमटे दूर करीत असे. नरू जितका अबोल तितकी उमाताई बोलकी.

उमाताईला लहानपणी सगळी बाहुली म्हणत. नाकावर कंपास ठेवून गोल काढला तर उमाताईचा चेहरा त्यात फिट बसेल. उमाताईच्या नरूच्या खांद्यापर्यंत वाढायला किती वर्षे लागली. सुंदर, सुबक, ठेंगणी उमाताई कानात सात मोत्यांची मोठाली कुडी घालत होती. १३/१४ व्या वर्षी ही कुडी चढली ती तिने अजून काढली नाही. आता कानाच्या पाळ्या ओघळून कुडी लोंबकळत होती. एखाद्या म्हातारीने आपले मोलाचे खिडूक मिडूक लहानशा डबीत चेंदून बसवावे तरी डबीच्या झाकणातून रेशमी पोत डोकवावी; तशा उमाताईच्या चेहेऱ्यावर तिच्या सौंदर्याच्या खुणा कुठे तरी एकेकट्या डोकावत होत्या. उमाताईचे डोळे टपोर गोल. आता पापण्यावर लिवलिवीत चामखीळ उगवले होते. मात्र लहानपणी बाळसे घेतले होते तशीच ती रसगुल्ल्यासारखी गुबगुबीत राहिली होती.

नरू शाळेतून येई तेव्हा आई कधी वाट पाहाताना दिसत नसे. पण उमाताई दोन हात पसरून लाल हिरव्या काचांच्या खिडकीमधून डोकावून बघे तेव्हा नरूला हलके हलके वाटे. दिवसभराचे मालिन्य निघून जाई. त्याची आई आई होती तर उमाताई वडिलांच्या आठवणींच्या रूपातून त्याला आधार देऊ पाहात होती.

पाडव्याला गुढी उभारताना नरूनी जरीकाठ फाडला. दोरी म्हणून.

'हे कसले रे भिकेचे डोहाळे. उमाताईच्या पातळाची दोरी करायची. दुसरं काही मिळेना होय तुला' कधी न रागावणारी आई रागावली.

'मी गुढी बांधायला गेलो.' नरू चाचरला.

'जाउदे आई' उमाताई मध्ये पडली 'तो लहान आहे. खरे म्हणजे ही कामं पुरुषांनीच करायची. बाबा असते तर त्यांनी केलं असतं हे सर्व. अस्सल जुना जर आहे. चांदी विकून पैसे येतील आता.'

वडिलांचा उल्लेख झाला तशी आई गप्प बसली. कमरेवर हात ठेवून तिने हंसत नरूकडे पाहिले. हळदी-कुंकू लावलेल्या कलशासारखी उमाताईची आकृती नरूला खूप पवित्र वाटली.

नरेन्द्राचा नरू झाला तशी उमाची उमाताई झाली. उमाताई खरी धाकटी. ती जन्मली आणि वडील वारले. काकांच्या गोतावळ्यात उमाताई आणि नरू वाढले. चुलत भावंडे तिला उमाताई म्हणत म्हणून नरूही म्हणू लागला. नरूचे जे थोडेफार शिक्षण झाले ते उमाताई शिकली नाही म्हणून.

काकांनी स्पष्ट सांगितले की

'एका मुलाच्या शिक्षणाचा खर्च करीन.'

अर्थात उमा ही मुलगी. तिच्या शिक्षणाचा विषय निघणे शक्य नव्हते.

नरू शिकला.

काकांच्या उपकाराच्या ओझ्याखाली पापड लोणची मसाल्याचे पदार्थ विकत शिकला.

दोरीवर तोल सांभाळणाऱ्या डोंबाऱ्यासारखे नरू आयुष्य जगत आला. आता सगळ्याची सवय झाली होती. कोणत्याही गोष्टीची सवय करून घेणे नरूला जड झाले नाही. वाहात्या पाण्यातल्या पानासारखे वाहात जाणे हे त्याचे जीवन. विरोध करणे नरूला कधी जमले नाही.

आईनी आणि उमाताईनी नरूच्या आयुष्याचा रहाट ओढला होता. आई गेली तेव्हा नरू थोडासा कोलमडला होता. पण त्याचीही सवय होत गेली. आई गेल्यावर आईचे दिवस करताना नरूच्या डोक्यावर मळभ आले होते. उमाताई तर हरवून गेली होती.

लग्न न करता सोन्याच्या बिलवराचे झळकते रूप घेऊन आलेली उमाताई आयुष्याने ढकलून दिल्यासारखी कोपऱ्यात जाऊन राहिली होती. नरूला लग्न करायचे नव्हते. उमाताईचे एक दोनदा जमत आलेले काकांनी आणखी तालेवाराशी संबंध जोडता येईल म्हणून उध-ळून लावले. उमाताईच्या रूपाची मोहोर सौदा करण्यासाठी त्यांनी इतकी जपली की तिचा वर्ख उडून ती कवडीमोल झाली.

नरू तर कधी बोलत नसे.

शेजारी येऊन विचारत,

'उमेची आई, पोरगी वाढली, वाळून सुकून, चालली तिच्या लग्नाचं कोण पाहाणार ?'

आई म्हणे 'बायकाच्या जातीने कुठे जायचे नवरा शोधायला. नरू असा मुका. तोंड असून गुळणी धरून बसलेला' उमाताई पुढे होई. तिचा वठलेल्या डोळ्यात पारदर्शक स्वप्नं उतरत. ती म्हणे 'माझे बाबा असते तर त्यांनी माझं सगळं केलं असतं.'

जणू तिच्या सगळ्या सुखाची हमी तिच्या वडि-लांनी घेतली असती. तळहातावर साखरेची गोळी ठेवावी तसे त्यांनी तिला सहज सुख वाटले असते. तिच्यासाठी शोधले असते. तिला हौशी नवरा मिळाला असता. प्रेमळ सासर मिळाले असते. मुले झाली असती. तिच्या जीव-नाची पाचा उत्तरी कहाणी साठा उत्तरी सुफळ संपूर्ण झाली असती.

फक्त तिचे वडील नव्हते म्हणून.

झरोक्यातून येणाऱ्या कवडशात उन्हाचा खेळ निरखीत बसण्यात ती आनंद मानीत होती.

आई होती तेव्हा आई आणि उमाताई मैत्रिणी-सारख्या वागल्या. दोघी मिळून बाजारात जात. सिने-माला जात. घरी आल्यावर सुमाताईला अनेक सिनेमांतले प्रसंग समजावून आईला सांगताना नरूने पाहिले होते. सिनेमा पाहाण्यापेक्षा तो आईला समजवून तिला खरी धन्यता वाटत होती. आपल्याला उमजेल तेवढा शहाणपणा दुसऱ्यांना वाटण्यात तिचा आनंद होता. आईच्या हातात कला होती. झिगाचे काम, टिकल्याचे काम त्या वेळच्या फॅशनप्रमाणे आईनी केलेले कला-कुसरीचे नमुने सुबक आणि देखणे असत. आईच्या हातांतली कला उमाताईने जशीच्या तशी उचलली होती. आईने नरू जन्मण्यापूर्वी लांब काचेच्या नळ्यांचे रंगीत पडदे विणले होते. आपल्या श्रीमंत माहेराहून किनखापाला डखवायच्या टिकल्या आणल्या होत्या. त्या सगळया उमानी आपल्या मैत्रिणीच्या मुलांच्या आंगड्या टोपड्यांना डखवल्या. आईच्या लहानपणी बाजूला राहाणाऱ्या सरूमावशीने सांगितले "कमळी" लोकरीच्या सुयांवर कोळ्यासारखी विणीत असे. सुमा-ताईला येवढे पुरे होते.

ती हरवून गेली. तिने हातोहात नरूकडून पैसे घेतले बाजारांतून सुया आणल्या. मडमीचे चित्र अस-लेले लोकरीच्या विणीचे तीन रुपयांचे पुस्तक आणले. त्या दिवशी उमाताई चाळभर हिंडली. इंग्रजी पुस्त-कांतली इंग्रजीत लिहिलेली वीण तिने समजावून घेतली. आईच्या पुढ्यात लोकर, सुया आणि पुस्तक ठेवले. आता या वयात काय होणार म्हणून आईने माघार घेतली. पण उमाने सोडले नाही, साम दाम दंड वापरून आईला विणायला लावले. आपणही शिकली. लोकरीचा खर्च नको म्हणून विणलेले उसवून त्याच लोकरीतून नवीन नवीन वीणी शिकत राहिली. पहिला स्वेटर नरूसाठी विणला तेव्हा उमाताई खूप खूष झाली होती.

आईमुळे हा स्वेटर झाला म्हणून तोंडभरून कौतुक करीत राहिली.

आणि आई ? म्हातारपणी लाजताना कशी दिसली असेल ?

उमाताई वेगळ्या मातीने घडवली होती. अस्ति-त्वात असलेली आई आणि अस्तित्वात नसलेले वडील दोघाना ती जणू काही तितकेच सत्य मानीत होती. आईला उमाताईने वाऱ्याच्या झुळकीसारखे सर्वव्यापी

मानले होते. खाता पिता उठता बसता उमाताईची आईशी सारखी बडबड चाले.

वडील केव्हा वारले ते नरूला आठवत नव्हते. उमाताईसाठी भटजींपुढे नरू मांडी घालून श्राद्धासाठी सुरकुतल्यासारखा बसे. आईसाठी हे केले पाहिजे, आईला काय वाटेल ? असे उमाताईचे सांगणे असे.

डोक्यावर दर्भाची काडी ठेवताना ओझ्याने तो दबून जाई. त्याच्या हातून वडिलांसाठी स्वर्गाचा सोपान मोकळा होत होता. सतरा पिढ्यांचे कावळे श्राद्धाच्या दिवशी लाल डोळ्यांनी वाट पाहात असत. देवाचा नैवेद्य काढून श्राद्धाचे पाणी उरलेल्या जेवणावर शिंपडताना त्याला ढवळून येत असे. वैशुदेवासाठी अग्नीमध्ये खीर टाकली जाई. कागवास गोग्रास काढल्यावर दर खेपेला ताणलेल्या नसा सैल पडत.

भटजींचा तकाकणारा चेहेरा !

आपली कृश बोटे !

पिंड ठेवताना फडफणाऱ्या सावल्या !

बुळबुळीत तेलानी भरलेल्या खोल विहीरीत बुडी मारल्यासारखे वाटे. डोळ्यापुढे अंधारी येई; दृष्य वेडीवाकडी होऊ पाहात. करपलेल्या मनाच्या काळजीने विचाराना ग्लानी येई. हे कशासाठी ? कुणासाठी ?

उमाताई सांगते म्हणून !

वडिलाच्या पर्यंत पोचत असेल कां ?

कोण कुठचे वडील ?

संस्काराचा डंख बसून व्रण उठे.

इतक्यात—उमाताईची नजर एक प्रकाशाचा बिंदू बनून सर्वांवर फिरे. सगळे उजळून निघे. त्याच्या मनावरची शिळा त्या प्रकाशाने सुरुंग लावल्यासारखी फुटून ठिकऱ्या ठिकऱ्या होत.

नितळ हासत उमाताई हात धुवायला पाणी आणून देई. पिंडदान केलेल्या नरूच्या मनाचा कापुरजाळ होई. आणि वादळवाऱ्यावर फुलासारखी स्वार होऊन उमाताई गायीपुढे केळीच्या पानावर खीर, पुऱ्या, वडे ठेवून तृप्तीने कमरेवर हात ठेवू पाहात राही.

खरे तर घराचे घरपण म्हणजे उमाताई.

पण, आई गेली आणि तिच्या डोळ्यापुढचा प्रकाश मिटला. तिच्या व्यवहारातले चैतन्य मावळले. तिच्या बोलण्याचे विषय खुंटले. तिचे सिनेमाला जाणे बंद झाले. तिच्या वाचनालयाच्या फेऱ्या बंद झाल्या. एखाद्या संपू पाहाणाऱ्या संध्याकाळसारखी उमा उदास उदास दिसायला लागली. वडिलांचे अस्तित्व कल्पून रंगून जाणे वेगळे होते. तेथे न पाहिलेले रंग कोऱ्या जागांतून हवे तसे भरता आले. आईच्या आठवणी पुसणे शक्य नव्हते.

उमाताई आता त्या दोघांपैकी कुणाचाच उल्लेख करीत नव्हती. आईच्या आणि वडिलांच्या अस्तित्वाला छेद देऊन नसतेपणाच्या खोल गर्भात बुडाली होती.

ती दिवसभर गॅलरीच्या कठड्याला ओठंगून उभी राहिलेली असे. सहा महिन्यांत कठड्याला घट्टे पडले. नरू गेल्यावर ती घरात कशी राहात होती ? कुणाशी बोलत होती ? कुणासमोर पाटावर जेवायला बसत होती ? कुणाला रांगोळीसारखे ताट वाढत होती ?

उमाताई बदलते आहे. पोतेऱ्यासारखे फरफटत जगणारा नरू देखील येवढे समजू शकला होता. सणावाराला उमाताई केविलवाणी दिसे.

पिठोरी अमावास्येला उमाताईला पहिल्यांदा हुंदके देताना नरूने ऐकले. पण त्या गदगदणाऱ्या शरीरांमध्ये आणि आपल्यामध्ये फार मोठे अंतर आहे असे त्याला वाटले. ते अंतर कापणे त्याच्या आवाक्याबाहेरचे होते. पिठोरीची आईने मुलासाठी करावयाची पूजा. आई वर्षानुवर्ष पूजा करीत असे. इतक्या वर्षांनी पहिल्यांदा पिठोरीची रात्र दिव्याशिवाय ओकीबोकी गेली.

पक्ष लागला. श्राद्धाची सगळी सामग्री घेऊन नरू आता जिना चढत होता. हातातल्या पिशव्या त्याने उमाताईच्या हातात देण्यासाठी पुढे केल्या. पण ती तशीच कठड्याला रेलून सावकाश पदराने घाम पुसीत होती. नरूने पिशव्या आत घरात नेऊन ठेवल्या. तिला कशाबद्दल काय विचारावे ते नरूला समजेना. उमाताई थोड्या वेळाने आत आली. तिने भटजींचा शिधा बाजूला काढून ठेवला. अगस्तीची पाने गुंडाळून ठेवली. दिव्याच्या उजेडांत काम करीत असताना तिचे रुपेरी होत आलेले केस सोनेरी वाटत होते. असून नसल्यासारखा नरू आपल्याच घरात परका होऊन उमाताईचे सोनेरी केस पाहात बसला.

मागल्या पुढल्या दिवसांशी नाते तुटून गेलेला हा दिवस पुन्हा उगवला होता. एरवी उमाताईची आईशी सकाळपासून भुणभुण चालली असती. भटजीना

अनुक्रमणिका

निरोप पोचला असेल की नाही याची सतरांदा शंका काढली असती. आता नासावलेल्या वृत्तींनी उमाताई वावरत होती. तिच्या सगळ्या व्यक्तित्वाला एक निरगाठ बसली होती. भिजलेल्या श्रद्धेच्या अनंत लाटा नरूवर त्या दिवशी झेपावत आल्या. वर्षानुवर्षे जे झाले ते पुन्हा एकदा होणार होते.

" नरू ऐकतोस कां ?" उमाताईनी आपणहून हाक मारली. काय विसरले नरूला आठवेना. सगळे समान मोजून आणले होते. गप्प बसणाऱ्या उमाताईने अशी अचानक साद कशी घातली होती ?

हे सगळे कशासाठी ?

नरूला प्रश्नाचा अर्थ समजला नाही.

" आज तृतीय. बाबाचं श्राद्ध "

" कुणासाठी घालायचे. मी रांधणार नाही. " शुष्क आवाजात पण तळपत्या ज्वाळेसारखी उमाताई बोलली.

" ज्या बापाचं तोंड पाहिलं नाही त्याच्यासाठी तू पिंडदान करणार ? त्यापेक्षा गयेला जा आणि आईचे श्राद्ध घालून ये. "

नरू हतवुद्ध झाला.

हे हिने काय जाणले ? वडिलांच्या विश्वासाचा देव्हारा पुजणारी ती हीच ? अवघ्या थकलेल्या दिवसांना चंदनाचा सुवास देणारी ती हीच ?

उमाताई नरूला समजली नव्हती. अनेकरंगी उमाताई झरत झरत एकरंगी झाली होती. आई गेल्यावर आळूच्या पानावरल्या थेंबासारखी, कसलाही स्पर्श होऊ न देता जगत राहिली होती. श्रद्धेच्या पारंब्याच्या खांद्यावर ही वेल जगत होती. पण आई गेली आणि तिची वेल कोरडली. आईसाठी आकांत करीत उमाताई जगत होती.

आता गयेला जाणे शक्य नव्हते. ही तिथी वडिलांची. हा पितृपक्ष.

इथे आईचा संबंध पोचत नसतो.

ठरल्याप्रमाणे सगळे व्हायला व्हवे.

कुळाचार मोडायचा ?

हे आक्रीत आपल्या हातून होणार ? आपल्याला प्रायश्चित्त घ्यावे लागेल.

उमाताई निरभ्र राहिली. नरूच्या अंगाला दरदरून घाम फुटला. भुमा भरलेले पूर्वज फडफडत अंगावर झेपावत आले. त्यांना वारायला उमाताई तयार नव्हती.

□ □

साभार पोच

अभिनव प्रकाशन, दादर, मुंबई १४.

(१) **जीवन आणि साहित्य** (समीक्षा)
लेखक : शरच्चंद्र मुक्तिबोध
पृष्ठे १४७, किंमत ६ रु.

(२) **भारत स्वातंत्र्यापूर्वी व नंतर**
लेखक : श्रीपाद अमृत डांगे
पृष्ठे : ७३, किंमत ३ रु.

(३) **चोरटं सोनं**
लेखक : भानू शिरधनकर
पृष्ठे १६१, किंमत ६ रु.

(४) **अनुभवाचे थेंब**
लेखक : श्रीनिवास ग. सरदेसाई
पृष्ठे : ६८, किंमत ३ रु.

(१) **बिऱ्हाड बाजलं** (नाटक)
लेखक रत्नाकर मतकरी
पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई ३४
पृष्ठे : ९१, किंमत ५ रु.

(२) **सर्वोत्कृष्ट मराठी कथा**
संपादक राम व छाया कोलारकर
प्रकाशिका : छाया कोलारकर,
संत तुकाराम नगर, पिंपरी, पुणे.
पृष्ठे : २६७, कि. १५ रु.

(३) **गोष्ट साधी सरळ सोपी**
लेखक : छाया दातार
मेनका प्रकाशन, पुणें.
पृष्ठे : १९१ किंमत, ८ रु.

न. चिं. केळकर यांच्या कादंबऱ्या

ल. ग. जोग

श्री. न. चिं. केळकर ह्यांनी नवलपूरचा संस्थानिक, बलिदान, कावळा आणि ढापी, कोकणचा पोर अशा चार कादंबऱ्या लिहिल्या. दिवाण झिप्री ही अपुरी कादंबरी होय. 'प्रमिला' व 'अंधारवड' याही दोन अपूर्ण कादंबऱ्या प्रकरणशः सह्याद्रीमधून प्रसिद्ध झालेल्या आहेत. 'कावळा आणि ढापी' वरील स्वसमर्थनात 'आपल्याकडे अजून पुष्कळ कादंबऱ्यांचे विषय असल्याचे' म्हटले आहे. परंतु ह्या अज्ञात विषयांना अखेर जन्म मिळाला नाही. दिवाण झिप्री ही अपुरी राहिल्याबद्दल जे वाचकाचे कविता–पत्र आले त्याला झिप्रीचे म्हणजे अलकनंदेचे म्हणून केळकरांनी उत्तर दिले आहे. त्यावरून ह्या कादंबरीने पुढे कसा आकार घेतला असता त्याचा अंदाज बांधता येतो. प्रमिला व अंधारवड यांच्याबद्दल तसा अंदाज बांधता येत नाही. पैकी 'संस्थानिक', 'झिप्री' व 'प्रमिला' या संस्थानी वातावरणातल्या आहेत. 'ढापी' आय्. सी. एस. पातळीवरील श्रीमान जीवनात घडते. 'बलिदान' ही बुद्धकालाशी म्हणजे जवळजवळ पुराणकाळाशी नाते जोडते व 'पोर' कोकणातला असला तरी आंग्र्यांच्या काळातला म्हणजे शिवकाळातला म्हणता येईल. त्यांची नाटके सुद्धा काहीशी अशीच होत. चंद्रगुप्त हा पुराण इतिहास काळातील, तोतयाचे बंड ऐतिहासिक, कृष्णार्जुनयुद्ध पौराणिक व पतीची निवड हे काहीसे सामाजिक होय. केळकर ज्या काळात श्रेष्ठता पावले, ज्या काळातील नेतृत्व त्यांनी अल्पकाळ केले त्या काळाशी, लोकांशी, संस्कार–संस्कृतीशी त्यांच्या कादंबऱ्यांचे जवळचेही नाते नाही ही लक्षणीय गोष्ट म्हणता येईल. पण त्याहूनही महत्त्वाचे म्हणजे ज्या वाङ्मयकाळात ह्या कादंबऱ्या लिहिल्या त्या काळातच फडके, खांडेकर, माडखोलकर ही त्रयी लहानाची मोठी झाली. त्यांच्या कादंबऱ्यांशी केळकरांच्या कादंबऱ्यांचे कसलेच नाते नाही. मराठीतील एक श्रेष्ठ लेखक म्हणून प्रख्यात असलेल्या कोल्हटकरांशी त्यांचे किंचित तरी नाते सांगता येईल. कोल्हटकर जसे प्रथमश्रेणीचे कादंबरीकार नव्हेत, तसेच केळकरही. तरीही आज त्यांच्या उपरोक्त कादंबऱ्या वाचल्या तर आपण काहीतरी वेगळेच वाचीत आहो याची जाणीव कायमची राहाते.

'कावळा आणि ढापी'च्या समर्थनात त्यांनी आपण कादंबऱ्या का लिहितो त्याचे स्पष्टीकरण केले आहे. 'बोधाकरिता ग्रंथ लिहून त्यातच साधेल ती कलेसाठी कला रंगवावी हे माझे ध्येय आहे. केवळ कला रंगविण्यासाठी मी कादंबरी लिहीत नाही तर बोधप्रद अशी एखादी कल्पना माझ्या मनास पटली म्हणजे ती लोकांनाही मनोरंजक करून सांगावी म्हणून कादंबरी लिहितो.' [उपसंहार, सह्याद्री, मार्च १९४० पृ. २७९–८०] या मतावरून त्यांचा साहित्यविषयक दृष्टिकोण स्पष्ट होतो. दुसरीही एक महत्त्वाची गोष्ट त्यांनी स्पष्ट नमूद करून ठेवली आहे. ते म्हणतात, 'कॉलेज कुमारिका प्रकारच्या कादंबऱ्यांचे वाचक आणि माझ्या कादंबऱ्यांचे वाचक हे वर्ग थोडे थोडे वेगळ्या जातीचे आहेत अशी माझी समजूत आहे.' [सह्याद्री मार्च १९४०, पृ. २८०] ह्या उपसंहारात आणखीही एक मार्मिक विधान आहे. ते लिहितात, 'आम्हा दोघांनाही (वर उल्लेखिलेले लेखक व आपण स्वतः) एरव्ही जगात पुष्कळ जागा आहे.' असे म्हणून पहिल्या प्रकारच्या वाचकांनी आपणास 'बगल' द्यावी असे स्पष्ट सांगितले आहे.

केळकरांचे हे विचार बहुधा त्यांच्या सर्वच ललित लेखनासंबंधी असले पाहिजेत. त्या विचारांमुळे त्यांच्या वाङ्मयाकडे कलादृष्टीने पाहाणे आपाततः अयोग्य तर ठरतेच पण तसे करणे त्यांच्यावर अन्याय करणारे आहे. हरिभाऊ आपटे यांचेही ध्येय बोध व मनोरंजन हेच होते. तरीही त्यांच्या कादंबऱ्या कला-

दृष्टीने पाहिल्या गेल्या व श्रेष्ठही ठरल्या. केळकरांच्या इच्छेविरुद्ध जर असा प्रयत्नच करायचा झाला तर केळकरांच्या कादंबऱ्यांत कलासृष्टीची एकंदर वातावहातच दिसते अशा निष्कर्षाला यावे लागेल. असे असूनही त्यांच्या कादंबरीसृष्टीची काही वेगळी वैशिष्टये दिसतात, त्यांचा विचार येथे प्रस्तुत होय.

आज १९७२ मधील वाचकाला कादंबरीचे समकालीन विषय परिचित आहेत. थोडयाशा साक्षेपी जाणत्या वाचकाला हरि नारायणांच्या कादंबरीचे विषयही परिचित असतात. मध्यमवर्गाचे–विशेषत: ब्राह्मण समाजाचे–प्रश्न, किंवा शिवकाल, बहामनीकाल, रजपूतकाल इत्यादी कालांतील जीवनदर्शन, उत्कर्षापकर्ष हे हरिभाऊकालीन विषय होते. वामन मल्हारांच्या कादंबरीलेखनातही पुनर्विवाह, स्त्रीस्वातंत्र्य, कला आणि नीती, देवकल्पना हे विषय दिसतात. केळकरांच्या कादंबऱ्यांचे विषय त्या दृष्टीने अनपेक्षितच म्हणायला हवे. एक नवे रामराज्य स्थापू पाहाणारा संस्थानिक, त्याच्या संस्थानातली फालतू माणसे व कारस्थाने, त्याला दडपून टाकायला पाहाणारी सत्तावादी मंडळी हा विषय मराठी कादंबरीत '**नवलपूरच्या संस्थानिका**'मुळे आला. कलाकृतीत अतिरिक्तपणे योगायोगाचा (Element of Chance) उपयोग करण्याची खोड हरिभाऊंपासून फडके–खांडेकरांपर्यंत सर्वांनाच आहे. (योगायोग ही कलाकाराची अवघड प्रसंगातून सुटण्याची युक्ती असते.) पण सबंध कादंबरीच मुळी योगायोग ह्या विषयावर लिहिण्याचा प्रयत्न केळकरांनी '**कावळा आणि ढापी**' मध्ये केला. याहीपेक्षा आणखी एक कौतुकास्पद वाटेल असा नवा प्रयत्न ते '**दिवाण झिप्री**'त करणार असावे असे दिसते. स्त्रीराज्य ही कल्पना नवी नव्हे. मैनावती व मत्स्येंद्राच्या पुराणकथेत हे चित्र आढळते. पण एका 'रांडे'ला एक संस्थानिक स्त्री मुख्यप्रधान बनवते व ती धडाधड कामाला लागते. जुन्या म्हाताऱ्या राजकारणधुरंधरांना निर्दयपणे काढून टाकण्यात येते. हे अपुरे चित्र 'दिवाण झिप्री'मध्ये वाचताना मला आजच्या भारतीय राजकारणाची राहूनराहून आठवण येत होती. (जाता जाता नोंदण्याजोगी गंमतीची गोष्ट अशी की, जी अज्ञानपालक संस्थानिक राणी प्रभावती एका दासीला राज्याची प्रधान नेमते, दासीला पूर्वकाळात परदेशगमनाचा योग आला होता व त्या परदेशगमन.चे वेळी तिच्या बरोबर असलेल्या एका अधिकाऱ्याचे नाव 'हकसर' होते.) **बलिदान** ह्या कादंबरीच्या विषयात फारसे नावीन्य नाही. शाक्तांची व्यसनासक्ती, नरबली देण्याची पद्धती या गोष्टी आपणास परिचयाच्या आहेत. **कोकणचा पोर** ही कादंबरी दर्यावर्दी जीवनाचा काहीसा आविष्कार करीत असल्याने लक्ष्यवेधक आहे. या कादंबरीचे शि. म. परांजपे यांच्या 'गोविंदाच्या गोष्टी'शी साम्य आहे. (वाङ्मयचौर्य नव्हे !) एक पोरका मुलगा दैवगतीत एका जहाजाचा कप्तान बनतो व पराक्रमाने अ...ाकडून मरणापूर्वी शाबासकी मिळवतो. ती मिळण्यापूर्वी गोरे चाचे त्याला पळवून गुलाम म्हणून विकण्याचा प्रयत्न करतात. त्यातून तो युक्तीने निसटतो, हा कथाभाग समकालीन कादंबरीच्या तुलनेने जरा वेगळाच पडतो. केळकरांच्या कादंबऱ्या वाचायच्या कोणी ठरविल्याच तर काहीशा अपरिचित विश्वामुळे त्याची जिज्ञासा वाढवू शकतील. ही जिज्ञासा वाढण्याचे कारण केळकरांचे वैशिष्टच समजावे की नाही, हे ठरविणे कठीण. कदाचित इतर लोकप्रिय कादंबरीच्या कंटाळवाण्या सांकेतिकतेमुळे हे वेगळेपण चटकदार ठरेल.

त्यांच्या कादंबऱ्यांतील विषयनावीन्य वजा केले तर त्यांच्या कादंबऱ्यांचे आणखी काही विशेष सांगता येतील का ? त्या दृष्टीने पाहता कथानकात पुष्कळदा गतिमानता व चित्रमयी शैली आढळते. 'नवलपूरचा संस्थानिक'मध्ये नायिकेचा परागंदा भाऊ (प्रभाकर) मागच्या दाराने घरात येतो. तो गोसाव्याच्या वेषात असतो. नायिका व नायिकेचा पिता दोघेही भिन्नभिन्न कारणांनी गोंधळून जातात. तेव्हाच नेमका नवा संस्थानिक (नवलराय) नगरजीवनसंशोधनार्थ फिरता फिरता तिथे येतो. एका लहानशा कंदिलाच्या प्रकाशात नायिकेला पाहतो. हा प्रथम भेटीचा प्रसंग केळकरांनी चांगला रंगवला आहे. 'कावळा आणि ढापी'मध्ये सुद्धा असाच एक रोमहर्षक प्रसंग आढळतो. कामोत्सुक कपोतयुगुलापैकी एकाला आय. सी. एस. नायक (चंद्रू) ठार करतो, (रामायणाची व खांडेकरांच्या क्रौंचवधाचीही अशीच कल्पना होती) तेव्हा झाडीतून दोन गोसावी अकस्मात पुढे येतात. त्यातला एक जण नायकाला शाप देतो. हा प्रसंगच कादंबरीतील मध्यवर्ती महत्त्वाचा प्रसंग आहे. प्रथम वाचकाला शापाबद्दल आनंद वाटतो, परंतु शाप देणारा एक महाबिलंदर

भामटा आहे हे कळताच मात्र वाचकाला अपेक्षाभंगाचा सुखद अनुभव येतो. 'कोकणचा पोर'मध्ये कुणक्या या नायकाने आपला कुत्रा बांधून ठेऊन शत्रुमंडळात शिरणे व कुत्र्याने भुंकू नये म्हणून शिरण्यापूर्वी त्याचे तोंड बांधून ठेवणे हे सारे प्रसंग चित्रमयी आहेत. शाक्तांच्या सभांत बळीला नैवेद्य म्हणून दाखवायच्या वेळचे रेखाटलेले भीषण चित्र 'बलिदान'मध्ये आढळते. केळकरांना नाटक व कादंबरी यांचे अलगपण पुरेसे कळलेले किंवा कळून पटलेले नसावे. केळकरांच्या कादंबऱ्या नाटकासारख्याच रचलेल्या वाटतात. त्याचा कथादृष्टचा फायदा असा की प्रेक्षणीयता (Spectacular), रहस्यमयता (Surprise) व गतिमानता यांची जाणीव त्यांच्या कादंबऱ्यांच्या वाचनाचे वेळी येते. मला तर या कादंबऱ्या वाचीत असताना असे वाटले, की या जवळजवळ सर्व कादंबऱ्यांवर फार चांगले चित्रपट निघू शकतील. (फक्त कथानक केळकरांचे, ही आवश्यक अट!) 'बलिदान' ह्या कादंबरीत एका मुलाच्या जन्माचे व मुलाच्या आईचे रहस्य खेळविले आहे. तर 'कोकणचा पोर'यातही एक टाकून दिलेले मूल व त्याची मृत आई यांचे रहस्य आढळते. 'कावळा आणि ढापी'मधील साधू म्हणजे लफंगे होत हे रहस्य अर्ध्याअधिक कथाभागानंतर निर्माण केल्यामुळे कथानकाला कलाटणी मिळते. वाचकांची अशा रहस्यामुळे उत्कंठा वाढते हे खरे, तरी त्याचा परिणाम असा होतो की त्या कथानकातला वैचारिक वा भावनिक आशय गौण होत जातो. केळकरांच्या कादंबऱ्यांची कथानके प्रेक्षणीय, रहस्यपूर्ण व उत्कंठावर्धक आहेत. परंतु त्यात ते सजीवता निर्माण करू शकले नाहीत हे त्यांचे अपयश म्हणायला हवे.

असे का व्हावे?

या प्रश्नाची विविध उत्तरे संभवतात. केळकरांच्या कादंबऱ्या मुळात काही विचारातूनच निर्माण झाल्या आहेत. म्हणूनच वेगवेगळ्या कादंबऱ्यांतून ते कलाशून्य पण विचारप्रवर्तक संवाद घालायला कचरत नाहीत. संस्थानी सुधारणा, त्यामागील नतद्रष्ट जुलुमाचं स्वरूप याचा तपशीलवार इतिहास ते 'नवलपूरचा संस्थानिक'मध्ये सांगतात. कोर्टकचेऱ्या, वकिलांचे डावपेच, परस्परछेदक विधाने (Arguments & counter arguments) यांनी 'कावळा व ढापी' मध्ये पानामागून पाने खर्च होतात. शाक्त व बौद्ध यांच्या तात्त्विक व आचारातील संघर्षाचे मूलभूत स्वरूप ते सांगत बसतात. 'बलिदान' या कादंबरीत केव्हाकेव्हा लेखकाने निवेदन कुठे करावे व संवाद कुठे टाकावे याचे तारतम्य ते वापरताना दिसत नाहीत. 'न. सं' मध्ये प्रभाकर व नवलराय याचा एक संवाद आहे. वस्तुतः ते सर्व निवेदनरूपाने झटकन सांगता आले असते. प्रभाकरचा राजद्रोह–गुन्हा काय, तो राज्यातून पळाला. का? परत का आला याची केवळ माहिती लेखकाला द्यायची आहे. 'बलिदान' मधील तेराव्या प्रकरणात मृणालिनी व जीर्णमन्यू यांचाही संवाद याच नमुन्याचा ठरेल. 'कोकणचा पोर' मधील सरखेलांचा हस्तक' या प्रकरणात 'या वेळी विजयदुर्गचा किल्ला सगळा बांधून झाला नव्हता' अशी सुरवात करून त्या किल्ल्यासंबंधी अनावश्यक माहिती ते देतात. 'दिवाण झिप्री'च्या सातव्या प्रकरणात इतिहासप्रसिद्ध स्त्रीपुरुषांची नावे देण्यासंबंधी गमतीदार भेंड्या लागतात. तेव्हा चौपन्न स्त्रियांची एक यादी केळकर सादर करतात (त्यातले ५४ वे नाव विजयालक्ष्मी पंडितांचे आहे). येथे केळकर कलाकृती निर्माण करीत नसून स्त्रियासुद्धा कर्तबगार असतात (इंदिरा गांधींच्या नंतर असे स्वतंत्रपणे सांगायला नकोच) हे सिद्ध करायला केवळ वकिली पुरावा सादर करीत आहेत हे पटायला वेळ लागणार नाही. असे करण्यात ते वकिली पद्धतीने विचार सिद्ध करतात. परंतु वाचकाला मात्र वैतागानुभव निर्माण करतात.

त्याचे विचार त्याचे व्यक्तिमत्व स्पष्ट उघड करतात. केळकर स्वत: 'प्रमिला' कादंबरीतील सूत्रासारखे असावे. नव्याजुन्याचा अतिरेक न करता समन्वय व्हावा हीच त्यांची दृष्टी असते. बौद्धांचा अहिंसक व शाक्तांचा हिंसक असे दोन्ही अतिरेक त्यांना मान्य नाहीत. स्त्रीच्या एकंदर स्वातंत्र्याचे ते पुरस्कर्ते होते. ते दैववादी नव्हते, पण योगायोगाच्या शक्यतेवर त्यांची श्रद्धा दिसते. संस्थानी रयतेला मुलकी प्रजेसारखे हक्क मिळाले पाहिजेत असे मत असले तरी संस्थानिकच नको या मताचा ते पुरस्कार करीत नाहीत. म्हणजे आपल्या कादंबऱ्या विचारांतून निर्माण झाल्या असे ते जेव्हा म्हणतात, तेव्हा ते कादंबरीतील व्यक्तिमत्वे कमी उत्कट, कमी भावमय, अधिक समतोल बनवीत जातात. ह्या व्यक्तिमत्त्वांचीही एक विशिष्ट पद्धती आढळते. त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वांना ते कलाकृतीत आकृत्या देत

नाहीत. माणसे ओळखू नयेत म्हणून पुष्कळदा फोटोतील डोळे व ओठ यावर काळी फीत टाकून वृत्तपत्रात फोटो येतात. केळकरांची व्यक्तिमत्वे अशी आहेत. दिवाण झिप्री (दि. झि.), नीला (ब. दा.), विमल (न. सं.), प्रमिला (प्र.) या स्त्रिया एकमेकांपासून वेगळया आहेत असे वाटत नाही. तीच गोष्ट पुरुष व्यक्तिचित्रांचीही. नवलराय व प्रभाकर (न. सं.), कुणक्या व धाकल्या (को. पो.), शमघन (ब.) इत्यादी पात्रे वाचकांच्या मनःचक्षूंपुढे ठामपणे उभीच राहात नाहीत. ह्या व्यक्तिचित्रांत कमालीचा सारखेपणा आहे म्हणून असे घडते असे नाही. कादंबरीतील व्यक्तिमत्वे संवाद, कृती व निवेदन याच्या साह्याने साकार करावी लागतात हे कलात्मक सत्यच केळकर स्वीकारीत नाहीत. **बलिदान** मधील नीला, **झिप्री** मधील राणीसरकार, **संस्थानिक** मधील नवलराय, **कावळा** मधील चंदू या व्यक्तिरेखा काही प्रमाणात ठसठशीत उमटल्या आहेत. नीला व चंदू या दोहोंच्या व्यक्तिरेखांना काहीसे भावनिक अस्तर आहे. पण एकंदरीने पाहाता व्यक्तिरेखा जाड होतात. खोल होत नाहीत. व्यक्तींना फक्त बाह्य संघर्षाला तोंड द्यावे लागते–तेही थोडेसेच. सारे संघर्ष बाहेरचे, उपरे, व्यावहारिक राजनीतीचे. ह्यामुळे ही कदाचित कलाकृती म्हणून त्या व्यक्ती नीट उभ्या राहात नसाव्या. 'आपल्याला शाप भोवतो आहे' या कल्पनेने झपाटलेला 'चंदू' व सूडाच्या त्वेषाने पेटलेली पण अंतर्यामी वात्सल्याने भरलेली 'नीला' ह्या दोन व्यक्तीच ह्या आठ दहा कादंबऱ्यांत उठून दिसतील.

केळकरांची निवेदनपद्धती ढोबळ आहे. 'जमेल तेवढीच कला' हे त्यांचे सूत्रच असल्याने ते निवेदनाला कलारूप आणणाऱ्या काही स्वाभाविक क्लृप्त्यांचा फारसा उपयोग करीत नाहीत. क्लृप्त्यांच्या अभावी कथानक अडून राहते असे नाही. त्यांच्या कल्पनेतला संघर्ष दुबळा होतो असेही म्हणता येणार नाही. परंतु केळकरांच्या पूर्वकालीन व समकालीन लेखकांनी 'स्वप्ने' या मनोधर्माचे किती सुंदर कलापूर्ण उपयोग करून घेतले आहेत! पुष्कळदा परस्परांचा, स्वतःचा वा अनेकांचा पत्रव्यवहार कादंबरीकार कौशल्याने वापरतात; मधूनमधून येणाऱ्या छोटया छोटया कथांचा वापर कादंबरीकार करतात. केळकर 'कोकणचा पोर' मध्ये काही गीतांचा उपयोग करतात खरे परंतु 'पुरुषांपेक्षा बायकांनाच अधिक गाणी येतात' हे सिद्ध करण्यासाठी! ते एकूण ७ गीते (केळकर त्यांना गाणी 'च म्हणतात) देतात. अपवादात्मक असा हा आविष्कार—तोही फारसा यशस्वी म्हणता न येण्याजोगा. त्यांच्या कादंबऱ्यांची स्थले पुष्कळशी काल्पनिक. पण सुसाट वा संथ नदीचे, रौद्र वा सौम्य सागरवादळाचे. अवसापुनवेचे, भव्य प्रासादाचे, वा पडकळीच्या घराचे, सुंदर चित्राचे वा वाड्यांच्या जुनाटपणाचे वाचून समाधान व्हावे असे वर्णन कोठेही करीत नाहीत. त्यांच्या एकंदर कादंबऱ्या स्थलकालातीत तरंगत्या वाटू लागतात. त्यामुळे Local habitation न मिळाल्याने काहीशा कृत्रिमही वाटतात. ह्या सर्व उणेपणात एक जमेची बाजू आहे. तिचाही विचार करायला हवा. त्यांच्या कादंबऱ्यांत रहस्यमयता असते. मात्र त्यांच्या कादंबऱ्या कथाउपकथा—उपउपकथा अशा पद्धतीने संकीर्ण व जटिल (Clumsy) बनत नाहीत. 'नवलपूरचा संस्थानिक' मध्ये नवलरायाने केलेल्या सुधारणा, विमलचे व त्याचे प्रथम दृष्ट–भेटीतले प्रेम, तिच्या लग्नाची अन्यत्र ठरवलेली योजना व परागंदा होऊन पुन्हा परत येऊन निरपराधित्व सिद्ध करू पाहाणारा भाऊ यांच्याभोवती सर्व कादंबरी गुंफिली जाते. 'कोकणचा पोर' मध्ये तर कुणक्याच्या जन्मापासून वीरमरण प्राप्त होईपर्यंतची कथा बाणासारखी एकमार्गी घडत जाते. 'कावळा आणि ढापी' एवढी एकात्मता त्यात आढळत नाही. तरीही चंदूच्या आयुष्याशी सतत संपर्क ठेऊन कथा सांगितली जाते. नीरस चर्चा व आवश्यक संवादांमुळे कथेवरील पकड सैल पडते, परंतु कथांच्या संकीर्णतेमुळे कधीही विस्कळित वा घोटाळ्याची होत नाही.

एक दोन किरकोळ हकीकतीही लक्ष्यणीय आहेत. 'कावळा आणि ढापी' मधील वातावरण मराठी नाही. सर गंगाराम वर्मा वगैरे व्यक्ती त्यात वावरतात. तरीही मायदेवांच्या सुप्रसिद्ध 'हिज हवा ग आय्. सी. एस्' ह्या विडंबन काव्याचा लेखक वापर करतो. एवढेच नव्हे तर 'वाचकांच्या स्मरणाकरता' संपूर्ण कविता उद्धृत करतो! ह्या अजाणपणाला काय म्हणावे? दिवाण झिप्री मध्ये दिवाण या शब्दावर दिवा–आण अशी कोटी केली आहे. एवढ्यानेच पुरेसे समाधान न झाल्याने 'दिवा कसला आणू? तेलाचा की मेणाचा' असा प्रश्न विचारून कोटी वाचकांच्या घशात कोंबतात इथे नाटकांचा केळकरांवर झालेला परिणाम स्पष्ट आहे.

नाटकात विनोद निर्माण करायला असल्या सामान्य कोटयांचा नेहमी उपयोग केला जातो. कादंबरीत असला शब्दच्छल पोरकटपणाचा ठरतो. तिसरीही एक किरकोळ गोष्ट नजरेत येण्याजोगी आहे. 'नवलपूर' या गावाच्या नावाची केळकरांवर मोहिनी पडली असावी. दोन कादंबऱ्यांचे स्थान (Locale) नवलपूरच आहे.

केळकरांच्या कादंबऱ्यांचे सम्यग् चित्र हे. असे आहे. ते विचारासाठी कलेचा उपयोग करीत; पण त्या दृष्टीने बुद्धीला आव्हान देणारा एखादा विचार त्यांच्या कादंबरीत फार करून आढळत नाही. डॉ. केतकरांच्या कादंबऱ्यांत लालित्य नसते. तरी त्यांचे विचार वाचकाला प्रक्षुब्ध करीत. केळकर ज्याला 'विचार' म्हणतात ते विचार मध्यम दर्जाचे आहेत असे आढळते. त्यामुळे त्यांच्या कादंबऱ्या विचारघन म्हणूनही फारशा आकर्षक नाहीत. आणि कलेचा उपयोग केवळ साधन म्हणून केला गेल्याने त्या कादंबऱ्यांना कलाकृती म्हणून मोहकता नाही. 'इदंच नास्ति परं न लभ्यते' असे काहीसे त्यांच्या कादंबऱ्यांबद्दल म्हणता येईल.

त्यांनी अधिक कादंबऱ्या लिहिल्या असत्या तर त्यांच्या कलाकृती निर्दोष झाल्या असत्या का ? याचे उत्तर केवळ अंदाज ठरेल. 'अंधारवड' या शेवटच्या कादंबरीची रचना सफाईदार वाटते. 'कावळा आणि ढापी' चेही लेखन सहज झाले आहे. तुलनेने पाहिले तर नंतरनंतरच्या कादंबऱ्या कमी कृत्रिम, अधिक स्वाभाविक उतरल्या आहेत. ही घटना आशादायक वाटते खरी. तरीही प्रवृत्तीचा संयमपणा आणि कलेविषयीचा ठाम संकेत यांमुळे ते केव्हाही श्रेष्ठ दर्जाचे कादंबरीकार झाले असते असे मानायला पुरेसा आधार नाही.

□ □

साभार पोच

(४) **एक लेखक आणि एक खेडे**
लेखक : जया दडकर.
पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई ३४.
पृष्ठे : ४७, किंमत १० रु.

(५) **स्नेहांकिता** (आत्मचरित्र)
स्नेहप्रभा प्रधान, पॉप्युलर प्रकाशन मुंबई–३४.
पृष्ठे : २३९, किंमत २० रु.

(६) **बाकी इतिहास** (नाटक)
लेखक : बादल सरकार
अनुवाद : अरविंद देशपांडे
पृष्ठे : ९५, किंमत ५ रु.

(७) **चांदण्यांची गाणी** (कवितासंग्रह)
मुकुंद पूर्णचंद्र बुटी, दीपगृह प्रकाशन, नागपूर,
पृष्ठे : ७२, किंमत ३ रु.

नीळकंठ प्रकाशन, पुणें ३०

(१) **घरटे अमुचे छान** (नाटक)
लेखक : विजय तेंडुलकर
पृष्ठे : ७०, किंमत ५ रु.

(२) **घाशीराम कोतवाल** (नाटक)
लेखक : विजय तेंडुलकर
पृष्ठे : ६०, किंमत ५ रु.

(३) **झुलता पूल** (नाटिका)
लेखक : सतीश आळेकर
पृष्ठे : ५५, किंमत ४ रु.

(४) **मुलांसाठी तीन नाटिका**
लेखक : विजय तेंडुलकर
पृष्ठे ५३, किंमत ३ रु.

(५) **काळेशार पाणी** (प्रदीर्घ कथा)
ह. मो. मराठे, पृष्ठे : ७२, किंमत ५ रु.

टिपणे

द. भि. कुळकर्णी

नाट्यकला

नाटक हे वाचण्यासाठी असते का ? कुणीही म्हणेल की नाही, ते पाहण्यासाठी असते. आणि तरीही आपण नाटक वाचत असतो; ते का ? नाटक वाचत असताना आपण कल्पनेने त्याचा प्रयोग पाहात असतो हे म्हणणेही बरोबर नाही. एखाद्या दिग्दर्शकाने असे म्हटले तर ते ठीक आहे; पण सर्वसाधारण वाचक नाटक वाचतो तेव्हा कादंबरी किंवा कथा यांच्या वाचनापेक्षा ती त्याची नाटचवाचनप्रक्रिया भिन्न नसते. म्हणजे आपण नाटक वाचतो तेव्हा नाटक ही एक वाङ्मयकृती आहे असे समजून ते वाचीत असतो. असे करणे कितपत रास्त आहे ? नाटक प्रयोगार्थ असते; त्याच्या पुस्तकावर अभिप्राय देणे म्हणजे त्यावर अन्याय करणे होय—हे म्हणणे कितपत रास्त आहे ?

नाटक ही एक मिश्र कला आहे. नाटचकलेत चित्र–शिल्प–नृत्य–संगीत–साहित्य–वक्तृत्व इत्यादी कलांचा आणि कलासदृश आविष्कारांचा संचार होऊ शकतो. यांपैकी किती कलादिकांचे आणि तेही किती प्रमाणात उपयोजन करावयाचे हे त्या त्या अनुभवसत्त्वावर अवलंबून असते. म्हणूनच नृत्यनाटच, गेयनाटच, मूकनाटच, काव्यनाटच इत्यादी नाटचभेद संभवतात.

नाटच ही अभिनयकला आहे असं आपण म्हणतो तेव्हा अभिनय नावाची एखादी पृथक कलाशक्ती आपण गृहीत धरीत असतो; हे तरी कुठे बरोबर आहे ? अभिनय म्हणजे अनुकरण, सोंग असे जे कुणी समजत असतील ते असोत; खरोखर अभिनय म्हणजे रसाविष्काराचे कुठलेही साधन. कायिक, वाचिक, सात्त्विक आणि आहार्य असे जे अभिनयाचे भेद सांगितले जातात ते रास्तच होत. भाषा–हावभाव–गती–सूर–रंग–घनता आदी सारे अभिनयरूप होऊ शकते—जर ती रसाविष्काराची साधने झालीत तर !

नाटच ही अभिनयकला आहे याचा अर्थ नाटचकला रसाविष्काराच्या कुठल्याही साधनाचा स्वीकार करू शकते हा आहे. म्हणूनच एखाद्या नाटचकृतीची अंतिम संपन्नता तिने किती जास्तीत जास्त कलाप्रकारांचा अधिकाधिक, सहज आणि अपरिहार्य अंगिकार केला आहे यावर आधारित असते.

या दृष्टीने पाहिले तर एखाद्या नाटचकृतीच्या पुस्तकाचा विचार करणे म्हणजे तिच्यावर अन्याय करणे नसून तिच्या संदर्भातील वाङ्मयीन वस्तुस्थिती सांगणे होय. एखाद्या काव्यनाटचाच्या संदर्भात ही वाङ्मयीन वस्तुस्थिती प्रखर असणे इष्ट आणि आवश्यक असेल तर एखाद्या गेयनाटचाच्या संदर्भात ही वाङ्मयीन वस्तुस्थिती क्षीण असणे स्वाभाविक ठरेल.

यावरून विविध नाटचप्रकारांमध्येही आपणास तरतमभाव ठरविता येईल : एखाद्याच कलाप्रकारावर अधिष्ठित असलेल्या नाटचप्रकारापेक्षा अधिकाधिक कलाप्रकारांचा अंगिकार करणारे नाटचप्रकार श्रेष्ठ ठरतील. येथे मर्ढेकरांची स्मृती होणे अपरिहार्य आहे : एका संवेदनेवर आधारित कला ही नितळ व श्रेष्ठ कला आणि एकाहून अधिक संवेदनांवर आधारित कला या कमी नितळ व श्रेष्ठ कला असे मर्ढेकरांनी म्हटले आहे. एक संवेद-

नास्वाद भिन्न संवेदनास्वादास मारक ठरतो व त्यामुळे अशा कलांचे माध्यम क्षीण होते असे मर्ढेकरांचे याबाबतचे स्पष्टीकरण आहे. याला मर्ढेकरांनी लौकिक अनुभवाचा दाखला दिला आहे आणि इथेच त्यांची फसगत झाली. मर्ढेकरांची संपूर्ण कलामीमांसा अलौकिकवादी आहे; परंतु येथे त्यांनी लौकिक अनुभवाच्या आहारी जाऊन मिश्र माध्यमाचे बळ दुर्लक्षिले ! लौकिकात एकाहून अधिक संवेदना एकमेकींस मारक ठरतात यात शंकाच नाही. परंतु कलेमध्ये जेव्हा अनेक संवेदना एकवटतात तेव्हा त्या एकमेकींना मारक न ठरता पूरक ठरू शकतात—नाटचकला हे त्याचे उत्तम उदाहरण होय.

असे का घडते ? याचे कारण नाटचकलेत, इतर कलांप्रमाणे, संवेदना असूनही त्या स्वयंभू म्हणून अवतरत नाहीत; एका भावानुभावाचा अंश म्हणून अवतरतात. एखादे शिल्प, एखादे नृत्य, एखादे चित्र जेव्हा नाटचकृतीमध्ये समाविष्ट होते तेव्हा त्याचे मूळ संवेदनारूप आणि कलारूप कायम राहून त्याला एका भावानुभव–व्यवस्थेमध्ये स्थान मिळते; त्याला एक भावानुभवार्थ प्राप्त होतो. साध्या भाषेत, नाटचकलेमध्ये सर्व कला वाङ्मयशरण होत असतात; वाङ्मयकला सर्व कलांची जननी म्हणून वावरत असते—निदान नाटचाच्या आदर्श रूपामध्ये हे अभिप्रेत असते. असे जेव्हा घडत असते तेव्हा आपण त्या कलाकृतीला केवळ 'नाटच' म्हणून संबोधतो; असे जेव्हा घडत नाही, दुसरी एखादी कलाच प्रभुत्व गाजविते तेव्हा आपण त्या कलाकृतीला 'नृत्य'-नाटच, 'गेय'नाटच असे एखादे नाव देतो; एवढेच काय जेव्हा नाटकात वाङ्मयकला इतर कलाप्रकारांना अंगिकारून उभी राहत नाही, आपला वेगळा ठसा उमटवीत राहते तेव्हा त्या नाटचकृतीला आपण 'काव्य'नाटच संबोधतो. काव्यनाटचात वाङ्मयीन गुणांचा प्रबल आविष्कार असतो पण तो आलंबनात्मक व समावेशक न होता पृथक असतो.

नाटचकला म्हणजे संवेदनाशून्य वाङ्मयकलेचा उच्चतम पुनर्जन्म होय; वाङ्मयकलेने आपले वाङ्मयत्व न सोडता संवेदनासामर्थ्य आत्मसात केले की नाटचकला जन्मास येते. हे कवी मर्ढेकरांच्या निदर्शनास आले असते तर त्यांना किती धन्य वाटले असते !

□ □

ना. बा. ठेंगडी

भाषाशरीर

काही वर्षांपूर्वी मर्ढेकरांच्या एका कवितेतील एक ओळ वाचण्यात आली. "द्रौपदीचे वस्त्र माझ्या लाभु दे भाषाशरीरा" ही ती ओळ आहे. मर्ढेकरांनी ही ओळ कोणत्या मनःस्थितीत लिहिली असावी, हा प्रश्न मी माझ्या मनाला अनेकदा विचारला. 'द्रौपदीचे वस्त्र' म्हटल्यानंतर आपल्या डोळचासमोर द्रौपदीवस्त्रहरणाचा प्रसंग उभा राहतो. कौरवांच्या सभेत वस्त्रहरण होत असताना, आपली लाज राखण्याची करुणा श्रीकृष्णाजवळ भाकणारी द्रौपदी आपल्याला आठवते. द्रौपदीच्या लज्जारक्षणासाठी धावत येऊन तिला वस्त्र पुरविणाऱ्या श्रीकृष्णाची कल्पना आपण आपल्या मनाशी करतो. एकूण काय, तर द्रौपदीचे जे शरीर एरवी कौरवांच्या सभेत उघडे पडले असते, ते झाकण्याची दैवी किमया भगवान् श्रीकृष्णाने केली, म्हणून महाभारतातील हा विशिष्ट प्रसंग आपल्या मनात कायमचा ठसला.

या प्रसंगाचे मुख्य सूत्र मर्ढेकरांच्या या ओळीला लागू करतो म्हटले, तर आधी हे गृहीत धरावे लागते की, आपले भाषाशरीर उघडे पडून त्याची चारचौघात विटंबना तर होणार नाही ना, अशी भीती मर्ढेकरांना वाटत होती. आणखी असेही गृहीत धरावे लागते की, ज्याचा धावा केला असताना हे शरीर उघडे पडू दिले

जाणार नाही, अशा एका शक्तीवर मर्ढेकरांची श्रद्धा होती. 'माझे भाषाशरीर' असे जे मर्ढेकरांनी म्हटले आहे, त्याच्या अर्थाच्या छटा आपल्याला आधी नीट आकलन झाल्या पाहिजेत. 'माझ्या भाषेचे शरीर', 'माझी भाषा हेच माझे शरीर,' आणि 'भाषा हेच माझे शरीर' हे तीन अर्थ साधारणपणे या शब्दयुगुलातून बाहेर पडतात. 'माझ्या भाषेचे शरीर' हा अर्थ जर स्वीकारला तर 'मी' आणि 'माझी भाषा' या दोन वेगवेगळ्या अनुभूती आहेत, असे मानावे लागते. मर्ढेकरांसारखा कवी आपल्या भाषेच्या अनुभूतीपासून स्वतःला वेगळा ठेवू शकत असेल असे वाटत नाही. माझी भाषा हेच माझे शरीर हा अर्थ जर स्वीकारला, तर मर्ढेकरांना त्यांची स्वतःची भाषा आणि त्यांचे स्वतःचे शरीर यांच्यात अभिन्नत्व प्रतीत होत होते, असे म्हणावे लागते. 'माझी भाषा' आणि 'माझे शरीर' या दोन वेगवेगळ्या अनुभूती आहेत, असे मानायला मर्ढेकर तयार नव्हते, असेच प्रतिपादन या संदर्भात करावे लागेल.

पहिले दोन अर्थ स्वीकारताना एक मुद्दा आपण आपल्यालाही नकळत आपल्या मनाशी निश्चित करतो. तो मुद्दा असा की, 'माझ्या भाषेचे शरीर' म्हणताना काय किंवा 'माझी भाषा हेच माझे शरीर' म्हणताना काय मर्ढेकर 'माझी' म्हणून स्वतःची एक वेगळी भाषा, स्वतंत्र भाषा अनुभवतात. स्वतःच्या वेगळ्या आणि स्वतंत्र भाषेची त्यांची जाणीव तीव्र होती, यात शंकाच नाही. 'कधी लागेल गा नख तुझे माझिया गळ्याला। आणि सामर्थ्याचा स्वर माझिया गा व्यंजनाला' असे अत्यंत काकुळतीने म्हणत असताना 'माझा गळा' आणि 'माझे व्यंजन' एवढ्यापुरतेच त्यांचे मागणे सीमित होते, असे दिसते. मागणे मागत असताना आलेल्या लीनपणा-तही 'माझे'पण जोपासण्याचा एक दांडगा आग्रह दिसतो. तसे पाहिले, तर मर्ढेकरांची भाषा ही त्यांची स्वतःचीच नव्हे काय? रात्र पंक्चरणे, 'इथे-तिथे'चे खापर फुटणे, 'शुक्राच्या तोऱ्या'त येणे, 'डोळ्यांमधल्या डाळिंबाचा पारा' धरणे, 'ध्रुवाध्रुवातील कडवी शिवली जाणे' इत्यादी लकबी या खास मर्ढेकरी भाषेच्याच लकबी नव्हत काय? 'पंगु लंघे हिमगिरी' ही पारंपरिक कल्पना मांडून झाल्यावर लगेच त्या कल्पनेला लागून 'नाव चाले जलोदरी' ही नवी कल्पना मांडून दोन कल्पनांचा मिळून एक वेगळाच अर्थबंध निर्माण करणे हे खास मर्ढेकरांचेच कसब नव्हे काय?

मला नेहमी असे वाटत आले आहे की, कल्पनेची, शब्दाची किंवा भाषेची ही चमत्कृती जरी मर्ढेकरांच्या काव्यात घडली नसती तरी मर्ढेकर हे मोठेच कवी झाले असते. कोणतीही चमत्कृती नसलेल्या त्यांच्या साध्या ओळी घेतल्या, तर हे म्हणणे सहज पटेल. 'अशीच जावी काही वर्षे। आणि महात्मा यावा पुढचा। अम्ही अम्हाला पुन्हा पहावे। काढुन चष्मा डोळ्यावरचा' या साध्या ओळी मर्ढेकरांचे मोठेपणच सांगतात. 'अनोळख्याने ओळख कैसी। गतजन्मीची द्यावी सांग। कोमल ओल्या आठवणींची। येथल्याच जर बुजली रांग?' या साध्या ओळी सुंदर नाहीत, असे कोण म्हणेल? 'खंत कशाला आज उद्याची। जिरविन रगही आभाळाची। फक्त तुझी जर दगडी भुवई। चळेल थोडी डोळ्यादेखत'—कोणतीही शब्दचमत्कृती नसलेल्या या ओळी नियतीच्या अटळतेची जाणीव मनात खोलवर उमटवून जातात आणि हे जाणीव उमटवून जाणे खास मर्ढेकरांचेच असते. 'अजून येतो वास फुलांना' ही साधी कविताही सुंदर आहे. मर्ढेकरांची जी कविता साधेपणातही सुंदर आणि महान् राहू शकली असती ती चमत्कृतीच्या आहारी का गेली, हा यक्षप्रश्न येथे उभा राहतो. 'भाषाशरीरा'चे जे दोन अर्थ आपण आतापर्यंत पाहिले, त्यांच्या संदर्भात आपण या प्रश्नाचा विचार केला तर या एकाच प्रश्नाच्या दोन पातळ्या तयार होतात. 'मी' आणि 'माझी भाषा' या दोन वेगवेगळ्या अनुभूति मर्ढेकरांना अभिप्रेत होत्या, असे जर आपण मान्य केले, तर मर्ढेकरांनी भाषेची ही चमत्कृती जाणीवपूर्वक निर्माण केली असे मानावे लागेल. आणि मग असा प्रश्न उपस्थित होईल की, तशी चमत्कृति निर्माण करण्याचे त्यांना प्रयोजनच काय? 'चमत्कृति-शिवाय असलेलें त्यांच्या कवितेचे आणि भाषेचे सामर्थ्य त्यांना प्रतीत झाले नव्हते काय? 'इरेस पडलो जर बच्चमजी' या त्यांच्या कवितेत त्यांच्या कवितेचे अंगभूत सामर्थ्य त्यांना जाणवले होते, असे दिसते. आपल्या कवितेचे अंगभूत सामर्थ्य ज्या कवीला जाणवले आहे तो कवी आपल्या कवितेला सामर्थ्यशाली बनविण्याकरिता

मुद्दाम भाषाचमत्कृतीचा आश्रय घेईल, हे शक्य वाटत नाही. 'भाषाशरीर' या शब्दाचा दुसरा अर्थ घेतला आणि 'माझी भाषा हेच माझे शरीर' असे मर्ढेकरांना म्हणावयाचे होते अशी कल्पना केली म्हणजे तर शब्दचमत्कृतीचे कोडे अधिकच गूढ बनत जाते. शब्दचमत्कृतीबरोबर येणारी भाषाचमत्कृती ही शरीरचमत्कृतीचा पैलू निर्माण करते आणि अशा प्रकारची शरीरचमत्कृती मर्ढेकरांना स्वतःच्या बाबतीत सहन होण्यासारखी होती काय, हा प्रश्न शिल्लक उरतो. मर्ढेकर स्वतः सौंदर्यवादी होते. प्रमाणबद्धता आणि सुसंगतता ही सौंदर्याची प्रमुख लक्षणे आहेत, हे जर मान्य केले तर चमत्कृतीपूर्ण शरीररचना ही मर्ढेकरांनी केव्हाही ग्राह्य मानली नसती, हे उघड आहे.

'भाषाशरीर' या शब्दाच्या पहिल्या दोन्हीही अर्थांमध्ये 'माझे'पणाला 'माझे'पणाची जी मर्यादा पडते तिच्यामुळे ही सारी अडचण निर्माण झाली आहे. ही मर्यादा ओलांडली तरं ही अडचण नाहीशी होईल काय, हे पाहिले पाहिजे. 'माझे'पणातला मी वैश्विक पातळीवर नेला, तर काय होईल, ते आपण पाहू. 'भाषा शरीर' या शब्दातील 'भाषे'ला माझी किंवा कोणा एखाद्या व्यक्तीची किंवा प्रदेशाची भाषा न म्हणता तिला वैश्विक भाषा म्हटले तर 'शरीरा'लाही वैश्विक पातळी गाठता येईल. 'भाषा हेच माझे शरीर' असा जो तिसरा अर्थ सुरुवातीला सांगितला आहे, तो येथे विचारात घेता येण्यासारखा आहे. भाषा म्हणजे स्थल–काल–व्यक्ति यांच्या विचारांच्या पलिकडली, यांच्या बंधनात न सापडणारी अशी, वैश्विक भाषा. 'अशी ही भाषा हेच माझे शरीर' असे म्हटले तर शरीराचीही वैश्विकता प्रस्थापित होते. या ठिकाणी एक गोष्ट लक्षात घेतल्यास सोयीचे होईल. मर्ढेकर जेव्हा 'शरीर' हा शब्द योजतात तेव्हा त्यांना केवळ जड शरीरच अभिप्रेत असते, असे समजणे चुकीचे होईल. 'व्यर्थ नव्हे का ओंजळ जेथे शरीर सारे म्हणते पाज' या मर्ढेकरांच्या ओळीतही जो शरीर शब्द आलेला आहे, तोही काही केवळ जड शरीर या अर्थाने नव्हे. शरीर म्हणजे संपूर्ण व्यक्तिमत्त्व 'द्रौपदीचे वस्त्र माझ्या लाभु दे भाषाशरीरा' या ओळीत वस्त्र शब्द आला म्हणून शरीर शब्द आला. कल्पनासादृश्याचे पूर्णत्व साधण्याकरिता तो शब्द आलेला आहे. एरवी अभिप्रेत आहे ते केवळ जड शरीर नसून संपूर्ण व्यक्तिमत्त्वच आहे.

'भाषाशरीर' या शब्दाचे जे तीन अर्थ येथे दिलेले आहेत त्यांचा एकमेकांशी काही संबंध जोडता येईल काय ? 'माझ्या भाषेचे शरीर' या अर्थाकडून 'माझी भाषा हेच माझे शरीर' या अर्थाकडे आणि या अर्थाकडून '(वैश्विक) भाषा हेच माझे (वैश्विक) शरीर' या अर्थाकडे असा जर अर्थाचा प्रवास आपण कल्पिला तर भाषेच्या आणि कवीच्या व्यक्तिमत्वाच्या विकासाचे तीन टप्पे सूचित होतात, विकासाची एक दिशा सूचित होते आणि विकासाचे पूर्णत्व सूचित होते. मर्ढेकरांच्या भाषेने आणि त्यांच्या कवी म्हणून असलेल्या व्यक्तिमत्वाने हे पूर्वत्व प्राप्त केले होते काय ? केले होते, असे म्हणता येत नाही. तसे जर असते तर त्यांची कविता संतकवींच्या कवितेसारखी सरळ आणि सुबोध झाली असती. उलट, आपल्याला असे दिसते की, ती गुंतागुंतीची आणि दुर्बोध आहे. मर्ढेकरांच्या भाषेला आणि काव्यात्म व्यक्तिमत्वाला वैश्विकतेची संपूर्ण अनुभूती झालेली नव्हती, तर त्या अनुभूतीचा केवळ ओझरता स्पर्श झाला होता. ज्याप्रमाणे साधकाला संपूर्ण साक्षकाराची अवस्था प्राप्त होण्याचे आधी मधून मधून क्षण–दोन क्षणच टिकणारे दिव्य भास होतात त्याचप्रमाणे मर्ढेकरांच्या प्रतिभेलाही, वैश्विकतेच्या संपूर्ण अनुभूतीचे दिव्यभास मधून मधून झाले आणि साधक ज्याप्रमाणे या दिव्यभासांनी बावचळून जातो, त्याचप्रमाणे मर्ढेकरांची प्रतिभाही बावचळून गेली होती. मर्ढेकरांच्या प्रतिभेचा आविष्कार जो मधून मधून तुटक वाटतो, भ्रमिष्टासारखा वाटतो इतकेच नव्हे तर अर्थशून्यही वाटतो. याचे कारण तिचे हे बावचळलेपण असावे. त्यांच्या भाषेतील गुंतागुंतीचे आणि दुर्बोधतेचे मूळ कदाचित आपल्याला येथे सापडेल. वैश्विकतेकडे झेपावणाऱ्या त्यांच्या भाषेचा आणि काव्यात्म व्यक्तिमत्वाचा जो आविष्कार मधून मधून शब्दरूपाने होतो, त्याला वैश्विकतेचा संदर्भ असतो.

इतका व्यापक संदर्भ घेऊन हा आविष्कार आलेला असल्यामुळेच आपल्याला असे दिसून येते की, सामान्यतः ज्या दोन कल्पना एकत्र आल्या असताना कोणताही अर्थ प्रसवू शकणार नाहीत त्याच कल्पना मर्ढेकरांच्या

काव्यात एकत्र आल्यानंतर मात्र नवे नवे अर्थ निर्माण करून जातात. वैश्विकतेच्या अथांग संदर्भात शब्दांच्या आणि कल्पनांच्या हालचाली होत असल्यामुळे त्यांचा सर्वत्र मुक्त आणि स्वैर संचार होत राहणे हे जसे स्वाभाविक आहे त्याचप्रमाणे कोणत्या शब्दाजवळ कोणता शब्द यावा आणि कोणत्या कल्पनेजवळ कोणती कल्पना यावी, याबाबत कोणताही धरबंध नसणे हेही स्वाभाविकच आहे. मर्ढेकरांच्या शब्दचमत्कृतीचे आणि कल्पनाचमत्कृतीचे मूळ आपल्याला येथे शोधावे लागेल. कवितेच्या मांडणीच्या परंपरागत कल्पनेत मर्ढेकरांच्या कवितेची मांडणी बसत नाही. त्यांच्या कवितेत ग्रीक पुराणातील प्रतिमा येतात किंवा इंग्रजी शब्द येतात, हे त्यांच्या भाषेचा वैश्विकतेकडे ओढा असल्याचेच लक्षण म्हटले पाहिजे. याच ओढीपायी त्यांनी कित्येक ठिकाणी मराठी भाषेचा तोंडवळा पार बदलून टाकलेला दिसतो. याच ओढीपायी त्यांना त्यांच्या काळापर्यंत मराठीत नसलेले पण निश्चितपणे मराठी असलेले नवे नवे शब्दप्रयोग आणि वाक्प्रयोग करणे भाग पडते. त्यांची कविता मराठी असूनही मराठी भाषेच्या वर उठणारी आहे. म्हणूनच मर्ढेकरांच्या शब्दयोजनेबद्दल दोन टोकाची मते प्रचलित आहेत. एक मत असे आहे की, मर्ढेकर शब्दांच्या निवडीबाबत अतिशय बेसावध होते. त्यांनी योग्य ठिकाणी योग्य शब्द वापरण्याचे भान राखले नाही. दुसरे मत असे आहे की, मर्ढेकरांच्या इतकी चपखल शब्दांची निवड इतर कवींच्या काव्यात शोधूनही सापडणार नाही. (मर्ढेकरांजवळ मुळी शब्दांचेच दारिद्र्य होते, असेही एक मत प्रकट होऊन गेले आहे हे विसरून चालणार नाही.)

वैश्विकतेकडे–व्यापकतेकडे–ओढ असलेली (आणि वैश्विकतेचा स्पर्श झालेली) मर्ढेकरांची भाषा कवितेला पुरून उरते आणि ही उरलेली भाषा समीक्षा तयार करण्याच्या कामी येते. मर्ढेकरांची समीक्षाही सामर्थ्यशाली आहे. त्यांच्या भाषेचा आवाका एवढा मोठा की, ती समीक्षा तयार करून पुन्हा कवितेसाठी उरतेच. कविता–समीक्षा–कविता–समीक्षा असे सतत चालू असते. आधी कविता लिहून मग समीक्षेकडे वळलेले आणि मग समीक्षेतच बुडून राहिलेले–समीक्षेतून कवितेसाठी बाहेर न पडलेले–काही समीक्षक मला माहित आहेत. समीक्षेच्या वाटचाला कधीही न गेलेले कवीही मला माहित आहेत. कविता–समीक्षा–कविता–समीक्षा हे चक्र ज्यांना पेलता आले असे मर्ढेकरांव्यतिरिक्त आणखी दोन कवी आहेत. एक आहेत विंदा करंदीकर आणि दुसरे आहेत दिलीप चित्रे. या दोघांच्याही भाषेचा आणि काव्यात्म व्यक्तिमत्वाचा वैश्विकतेकडे असलेला ओढा, त्यांच्या कवितांच्या अभ्यासानंतर लक्षात येण्यासारखा आहे. 'पिरॅमिडच्या दगडाखाली माझी छाती पिचली होती' या विंदा करंदीकरांच्या कवितेत ही ओढ प्रतीत होते. करंदीकर तालचित्रे लिहितात ते सर्वसाधारण कविता लिहूनही त्यांची भाषा शिल्लक उरते म्हणून. तालचित्रे लिहूनही भाषा शिल्लक उरतेच म्हणून ते समीक्षा लिहितात आणि पुन्हा कविता लिहितात. चित्र्यांच्या कवितेत कुठे आफ्रिकेचा भूप्रदेश आहे तर कुठे दक्षिण अमेरिकेतील जंगल आहे. दोघांच्याही कवितेत चमत्कृती आहे, हे जसे खरे आहे तसेच चमत्कृती नसती तरीही त्यांची कविता चांगलीच झाली असती हेही खरे आहे. 'फिरली मर्जी नकोच येऊ फिरून अमुच्या घरी' ही विंदा करंदीकरांची कविता चमत्कृतीशिवायही चांगली झालेली आहे. 'किती ताऱ्यांच्या शुभ्र ओंजळी या गालावर वाहू' या चित्र्यांच्या कवितेचेही तसेच आहे.

'द्रौपदीचे वस्त्र माझ्या लाभु दे भाषाशरीरा' या ओळीतील 'भाषाशरीर' या शब्दाबद्दल एवढा ऊहापोह झाल्यानंतर जो प्रश्न शिल्लक उरतो तो असा की, मर्ढेकरांनी जे द्रौपदीचे वस्त्र मागितले आहे, ते कशाकरिता? आपले शरीर उघडे पडून आपली चारचौघात वेअब्रू होईल, अशी द्रौपदीला भीती वाटली म्हणून तिने वस्त्र पुरविण्यासाठी श्रीकृष्णाचा धावा केला. मर्ढेकरांचे 'भाषाशरीर' उघडे पडण्याचा आणि त्यामुळे त्या शरीराची विटंबना होण्याचा कुठे प्रश्न होता? मला असे वाटते की, 'भाषाशरीर' उघडे पडण्याची भीती मर्ढेकरांना नव्हती, तर या भाषाशरीराला आपल्याजवळ असलेल्या शब्दांचे वस्त्र पुरेल किंवा नाही, याबद्दल मर्ढेकरांच्या मनात शंका होती. मुळात वैश्विकतेकडे–अतिव्यापकतेकडे ओढ असलेल्या भाषेला आपल्याजवळ असलेले तुटपुंजे शब्द कितपत पुरतील, याबद्दल मर्ढेकरांचे मन साशंक होते, असे दिसते. म्हणून त्यांनी शब्दांसाठी धावा केला आहे. ☐ ☐

प्रल्हाद पांढारकर

अलेक्झांडर कुप्रिनची कादंबरी : 'यामा'

'यामा' ही अलेक्झांडर कुप्रिन या रशियन लेखकाची कादंबरी. कादंबरीचे संपूर्ण नाव आहे, 'यामा, दि हेल-होल'.

'यामा' हे दुःखितांचे जग आहे. या जगातल्या बहुधा सर्वच स्त्रियांचा त्यांच्या पुर्वायुष्यात पुरुषांच्या वासनेने बळी घेतला आहे. पुढे या स्त्रियांना वेश्यागृहाचाच मार्ग तेवढा, स्वतःच्या पोटासाठी शिल्लक राहिला आहे. या अपरिहार्यतेतूनच या स्त्रियांचे दुःख निर्माण झाले आहे.

'यामा' ही वस्ती आहे वेश्यांची. ज्या परिस्थितीत या नरकपुरीतल्या स्त्रिया राहात आहेत त्या परिस्थितीशी सामना करण्याचे, प्रतिकार करण्याचे, त्यातून स्वतःची सुटका करण्याचे बळ कुणापाशीही नाही. कारण इतर सर्व मार्ग बंद असल्यामुळे हे जग त्यांनीच 'आपले स्वतःचे' म्हणून निवडले आहे. इथून बाहेर पडलो तरी आपल्यास पुन्हा इथेच परत यावे लागेल याची जाणीव बहुतेक सर्व स्त्रियांना आहे. म्हणूनच त्यांचे शोषण अधिकाधिक होत जाते. या जगातल्या त्यांच्या दुःखासारखे त्यांचे शोषणही अटळ आहे. 'यामा'तल्या वेश्यांची खरी शोकांतिका हीच आहे.

'यामा' या नावाने ओळखल्या जाणाऱ्या वस्तीत खूप वेश्यागृहे आहेत. त्यापैकी अॅना मार्कोवना हिचे एक आहे. या वेश्यागृहात बऱ्याच वेश्या आहेत. त्यातून जेनी, तामेरा आणि लूबका या त्यांच्या वैशिष्टयामुळे वेगळया वाटतात. (पण म्हणून त्यांचे दुःख आणि शोषण मात्र टळत नाही.) जेनी आणि तामेरा या दोघी इथे कधीच समरसून जात नाहीत. कारण इतरांपेक्षा खरोखरीच त्या वेगळया आहेत. स्वतःवर झालेल्या अन्यायाची चीड जेनीच्या मनात सतत धगधगत असते. हे असल्या प्रकारचे जीवन आपल्यावर लादले गेले म्हणून समस्त पुरुषजातीविषयी तिच्या मनात तिरस्कार सतत फसफसत असतो. अशातच एक दिवस आपल्यास 'सिफिलिस' या घाणेरडया रोगाचा संसर्ग झाल्याचे तिला कळून चुकते. ती बावरूनच जाते. पण लगेच ती या रोगाचेच 'शस्त्र' करते आणि या 'शस्त्रा'नेच जवळ येणाऱ्या पुरुषांची शरीरे रोगग्रस्त करून सोडण्याचा सपाटा लावते कुठलीही दयामाया न दाखवता ती हेतुपुरस्सर हे करते. यात तिला आसुरी आनंद मिळतो. पुरुष-जातीवर सूड उगवल्याचे समाधान मिळते.

अलेक्झांडर कुप्रिनने जेनीला अगदी समरसून जिवंत केले आहे. साऱ्या पुरुष-जातीविषयीची घृणा तिच्या मनात सतत कशी धगधगत असते ते त्याने यशस्वीपणे दाखवले आहे. पुढे या जेनीच्या हृदयातल्या एका वेगळयाच भागावर कुप्रिनने प्रकाश टाकून तिच्या संपूर्ण व्यक्तिमत्वास झळाळून टाकले आहे.

'कोल्या' हा पौगंडावस्थेतून नुकताच तारुण्यात पदार्पण करू लागलेला पोरगा. तो तिथे येतो तो केवळ जेनीसाठी. एकदा तो आला त्यावेळी जेनी रोगग्रस्त नसते पण दुसऱ्यांदा (एक वर्षानंतर) तो येतो त्यावेळी ती रोगग्रस्त असते. एकांतात 'कोल्या'चा संपूर्ण उघडा देह ती अनिमिष नेत्रांनी बघत राहते आणि बघताबघताच त्याच्या देहावर तिची माया जडते. याच क्षणी साऱ्या पुरुषांवर आपल्या रोगाच्या संसर्गाने सूड उगवणारी जेनी संपूर्णपणे कोसळते. कोल्याचे हे निकोप, नाजुक शरीर ! आपल्या रोगाच्या संसर्गाने हे सुंदर शरीर पोखरून जाईल या विचारानेच ती कासावीस होते. शेवटी भोग न देताच जेनी त्याला त्याची समजूत काढून बाहेर पाठवते. इथे जेनीचे वेगळेच दर्शन आपल्यास होते. कुप्रिनने ही जागा अतिशय हळुवारपणे आणि समर्थपणे चितारली आहे.

आता जेनीला आपल्या जीवनाचा आणि देहाचाही मनस्वी कंटाळा येतो. आपल्या आयुष्याचा शेवट करण्याचा निर्णयही ती शांतपणे घेऊन टाकते.

दर शनिवारी डॉक्टरकडून वेश्यांची शारीरिक तपासणी होत असते. तो शनिवार उजाडतो. जेनीच्या मनाची 'तयारी' झालेलीच असते. इकडे डॉक्टरपुढे एक–एक तपासणीसाठी येत असतानाच दुसरीकडे जेनी मानेला फास लावून या जगातून आपली कायमची सुटका करून घेते.

तामेरा ही सगळ्या जगाचा विविध अनुभव घेऊन या जगात आलेली स्त्री. जीवनावर आणि स्वतःच्या शरीरावर मनापासून प्रेम करणारी, त्यास जपणारी. 'आपण इथून केव्हातरी निघून जाणारच आहोत' असे जेनीजवळ सांगणारी. 'सेंका' नावाच्या तरुणावर तामेराचे प्रेम असते. चोरी–मारी करणे हा सेंकाचा धंदा असतो. एक दिवस तामेरा तिथून बाहेर पडते. तिथे परत न येण्यासाठी. तिच्यावर लट्टू झालेल्या एका वयस्काला दारूतून झोपेच्या गोळ्या ती देते आणि मग त्याच्या घरातला पैसा सेंकाच्या मदतीने चोरून दोघेही नाहीसे होतात. पुढे एका मोठ्या दरोड्यासंबंधी सेंका पकडला जातो आणि त्याचबरोबर तामेराही. दोघांचीही रवानगी तुरुंगात होते. (म्हणजे खऱ्या अर्थाने 'यामा' मधून तामेराची सुटका होतच नाही)

व्हेर्का त्याच घरातील वेश्या. तामेरानंतर आता तिची पाळी. व्हेर्काचे पूर्वी कधीतरी युद्ध–खात्यातल्या एका नोकराशी प्रेम–प्रकरण असते. परंतु अलिकडे तो तिच्याबाबत उदासीन होत जातो. व्हेर्काला हे जाणवतेच. सरकारी फंडातले तीन हजार रुबल याने फस्त केलेले असतात आणि फंडाची हिशेब–तपासणी केवळ पाच दिवसांवर आलेली असते. अशा मनस्थितीत तो आत्महत्येचा निर्णय घेतो. त्यात व्हेर्काही सामील होते. प्रथम तो व्हेर्काचा पिस्तुलाच्या गोळीने शेवट करतो आणि नंतर स्वतःचाही.

'यामा' च्या जगातून कोणत्याही स्त्रीची सुटका होणे केवळ अशक्य आहे. सुटकेचा केवळ एकच मार्ग मोकळा आहे—आणि तो म्हणजे आत्महत्येचा. कुप्रिनने आपल्या कादंबरीतून वारंवार हेच समोर माडले आहे.

मग या दुःखितांचा उद्धार व्हावा कसा ? हा प्रश्न कधीकधी एखाद्या स्वप्नाळू समाजसुधारकास पडतो. लिखोनिन या कॉलेज–युवकासही तो प्रश्न पडतो. आणि तो त्यासंबंधी प्रत्यक्ष कृतीही करायला सरसावतो. प्रथम तो जेनीलाच या नरकपुरीतून आपल्यासोबत बाहेर पडण्याबद्दल विचारतो. ती नाकारते इथून बाहेर पडले तरी इथेच परत यावे लागेल असे ती स्पष्ट सांगते. अखेरीस जेनीच्या संमतीने 'लुब्का'ला तिचा 'उद्धार' करण्या-साठी लिखोनिन घेऊन जातो.

आपली सुटका करणाऱ्या लिखोनिनवर लुब्का मनोमन प्रेम करते. त्यात आदराचा, भक्तीचा भागही बराच असतो. आपण कोणते तरी मोठे कार्य करीत आहो असे त्याला सारखे वाटत असते. लुब्काला तो आपली बहीण–मुलगी मानतो. सखी मानत नाही. आणि लुब्का त्याच्या प्रेमाची भुकेली असते. पण लिखोनिन केवळ तिच्या उद्धाराचीच गोष्ट करतो. (त्यात तो तिच्याशी शारीरिक संबंधही ठेवतो हे वेगळे) तिच्या उद्धारासाठी म्हणून निरनिराळ्या पुस्तकी आणि पोटार्थी शिक्षणाचा तिच्यावर सतत भडीमार होत राहतो. तिच्या स्त्री–सुलभ भावनांची मात्र दखल घेण्यात येत नाही. याने लुब्का कंटाळून जाते.

पुढेपुढे लिखोनिनला तिचे ओझेच वाटू लागते. यातून आता कसे सुटावे असे त्याला सारखे वाटू लागते. आणि एक दिवस (स्वतःशी ठरवल्याप्रमाणे) तिच्यावर आपल्या मित्राशी प्रेमाचे चाळे करण्याचा खोटाच आरोप करून तो निघून जातो. स्वतःची सुटका करून घेतो. लुब्काच्या उद्धाराचा शेवट असा होतो. तिचा आधारच नाहीसा झाल्याने तिचे हाल होतात. शेवटी ती आपल्या पूर्वीच्या वेश्यागृहात अगतिकपणे परत येते आणि जेनीचे म्हणणे खरे ठरते.

'यामा'मधल्या स्त्रियांचे दुःख, त्यांच्या आयुष्याची तऱ्हा किती अटळ आहे हेच कुप्रिनने सांगितले आहे. विशाल सहानुभूती मनात ठेवून. लिखोनिनसारख्याने एखाद्या लुब्काची या नरकपुरीतून सुटका करून तिचा उद्धार करण्याचा कितीही प्रयत्न केला तरीही ते कसे अशक्य आहे हेही कुप्रिनने विदारकपणे सांगून या स्त्रियांची दुःखे अधोरेखित केली आहेत.

अनुक्रमणिका

आता वेश्यागृहातील स्त्रियांची सुटका व्हायची कशी ? त्यांचा उद्धार व्हायचा कसा ? हे प्रश्न आपल्यास पडतात. या स्त्रियांना मात्र असे प्रश्न पडत नाहीत. त्यांनी हे जग स्वत:च निवडलेले असते म्हणून. हेच जग त्यांना आसरा देते म्हणून किंवा परिस्थितीनेच त्यांना या जगात ढकलले असते म्हणून. या जगातून सुटका करून घेऊन दुसऱ्या जगात प्रवेश केला तरी लुब्कासारखे परत इथेच यावे लागते याची जाणीव बहुधा प्रत्येक स्त्रीस असते तशी ती वेश्यागृहाच्या मालकिणीसही असते. म्हणूनच मालकिणीचा स्वार्थ दिवसेंदिवस अधिकाधिक 'आ' वासत जातो आणि या अगतिक स्त्रिया दिवसेंदिवस अधिकाधिक भरडल्या जातात.

अशी ही 'यामा'मधील पतित स्त्रियांची शोकांतिका आहे.

एका क्षुल्लक कारणावरून त्या वस्तीतले सैनिक आणि आसपासचे लोक 'यामा'मधील ही कुप्रसिद्ध वस्ती जाळून टाकतात. उध्वस्त करतात. आणि त्या वस्तीतल्या स्त्रिया इकडे-तिकडे सैरावरा धावत सुटतात. ते शहर त्यांना आपल्यात सामावून घेते.

इथे 'यामा' संपली आहे. आणि खरोखरी ती संपलेली नाही. वेश्यागृहाचा आधार उध्वस्त झाल्यानंतर तिथून निघून गेलेल्या स्त्रियांनी पुन्हा त्याच शहरात किंवा दुसऱ्या शहरात वेश्यागृहाचाच आधार घेतला असेल. कारण त्याशिवाय त्यांना दुसरा आधारच नाही. आणि पुन्हा एकदा त्या वेश्यागृहातही 'यामा'ची उजळणी सुरू होत असेल.

वेश्यागृहातल्या स्त्रियांवर क्वचितच कुण्या लेखकाने कादंबरी आणि तीही इतक्या यशस्वीपणे लिहिली असेल. मुळातच 'यामा' मधले जग अतिशय भडक आहे. 'यामा' सर्व दृष्टीने अयशस्वी होण्याची फार शक्यता होती. तसेच ही कादंबरी खऱ्या अर्थाने अत्यंत अश्लील होण्याचीही दाट शक्यता होती. परंतु तसे झाले नाही. कारण केवळ विषयाचे वैचित्र्य म्हणून कुप्रिनने कादंबरीसाठी हे जग निवडलेले नाही. या जगातल्या स्त्रियांबद्दल त्याच्या मनात अपरंपार सहानुभूती आहे. आणि याच विशाल सहानुभूतीने कुप्रिनने हे जग, त्यातल्या यातनांसह, अगतिकतेसह आपल्यासमोर प्रत्यक्ष उभे केले आहे.

एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरच्या दक्षिण रशियातील एका शहरातील ही 'बदनाम वस्ती' आता विसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धात नामशेष किंवा जुनी झाली आहे असे समजण्याचे मुळीही कारण नाही. आपल्या सर्व यातनांसह ही 'बदनाम वस्ती' साऱ्या जगात आजही उभी आहे.

कारण 'यामा'मधल्या जगाला अमरत्वाचा शापच आहे.

□ □

प्रभा गणोरकर

आरती प्रभूंचे संग्रह : जाणवलेले काही थोडे

श्री. चि. त्र्यं. खानोलकर यांनी कांदबरी, नाटके, नाटिका, लघुकथा इ. विविध वाङ्मयप्रकारात आपले विशिष्ट स्थान निर्माण केलेले असले तरी कविता हा त्यांचा मूळ स्वभाव आहे. १९५३ पासून ते काव्यलेखन करीत आहेत. कादंबरी, नाटके इ. वाङमप्रकार हाताळण्यातही खानोलकरांनी भरपूर यश प्राप्त केलेले असले तरी कवी आरती प्रभूंचा नाटककार, कथाकार, कादंबरीकार खानोलकरांवर फार गडद परिणाम आहे. कित्येकदा तर त्यांच्या एका एका कवितेने, कवितेतल्या एखाद्या ओळीने, किंवा कवितेतल्या कुणा एका 'ती' ने एखाद्या कादंबरीचे, लघुकथेचे, कथेतल्या एखाद्या पात्राचे रूप धारण केले की काय असा संशय येऊ लागतो. हा संशय जरा मनोरंजक वाटावा. उदा० जोगवा या संग्रहात 'झाडे नग्न झाली' या शीर्षकाची न समजणारी कविता आहे.

खानोलकरांची 'रात्र काळी घागर काळी' ह्या कादंबरीचे पूर्वरूप म्हणजे 'झाडे नग्न झाली' ही एक लघुकादंबरी होती. 'जोगवा'तच 'तिचा नवसाचा गर्भ' अशा शीर्षकाची एक कविता आहे. या कवितेत :

पुढे मागे रात्री रात्री । राही कोरडीच कूस
गात्री गात्री मूक वेणा । त्वचा झाली फक्त घृणा

अशा ओळींतून जिची हकीकत येते 'ती'च 'रात्र काळी घागर काळी'त जाई बनून येते. 'दिवेलागण' संग्रहा-तल्या 'माणूस म्हणजे' ह्या कवितेत—

'खुंटीवरती कोट ठेवुनी आजोबा तरी
देवाघरि का कसे निघाले मोठे अजबच–'

असा प्रश्न विचारणारा आणि

'समजत नव्हते सनई ऐकुन दुखायचे का
आतुन डोळे त्या दिवशीच्या संध्याकाळी'–

असे म्हणणारा मुलगा–तोच 'सनई' या कथेत येतो. या दोन्ही कवितासंग्रहातून येणारी 'जिचा देहच उत्सव वसंतनूर' असणारी—'कैरीच्या हिर्व्या रंगासारखा कच्चा तरिही तंग' असा 'जिच्या मनाचा निद्रातवंग' असतो, 'ईश्वराने नुक्ता घोटलेला रंग' अशी जी 'ज्योत'—जिचे डोळे 'पारदर्शक शून्याहून मंद ओले'—ती विख्यात रूपवती तर त्यांच्या कथाकादंबऱ्यांतही सारखी डोकावत असते. म्हणजे आरंभीच्या सगळ्या कविता-मध्येच भावी कलाकृतीची बीजं लपलेली होती का ? की सांगायचा असणारा अनुभव कवितेत पुरेसा व्यक्त झाला नाही म्हणून, कविता हा फॉर्म प्रकटीकरणाला अपुरा पडला म्हणून त्यांनी अपरिहार्यपणे इतर फॉर्म्स हाताळले ? एखादा लेखक असे वेगवेगळे फॉर्मस् का स्वीकारतो ? ते नुसते प्रयोग असतात की अभिव्यक्तीची अपरिहार्य गरज ? विविध लेखकांच्या बाबतीत या प्रश्नांची उत्तरे वेगळी येतील. आरती प्रभूंच्या बाबतीत मात्र असे स्पष्ट-पणे जाणवते. त्यांचे इतर वाङ्मयप्रकार हा त्यांच्या कविप्रकृतीचा, नि त्यांच्या कवितेत व्यक्त झालेल्या अनुभवांचा, निश्चित विकास आहे. कवितेहून वेगळा वाङ्मयप्रकार स्वीकारणे ही त्यांच्या प्रतिभेची गरज होती.

आरती प्रभूंचे दोनच कवितासंग्रह प्रसिद्ध झालेले आहेत. 'जोगवा' आणि 'दिवेलागण'. ('जोगवा' १९५९ साली व दिवेलागण १९६२ साली प्रसिद्ध झाल्यानंतर आरती प्रभूंनी अभिव्यक्तीसाठी कादंबरी, कथा, नाटक हे प्रकार स्वीकारले आणि त्यांची कविता तुरळक स्वरूपात दिसू लागली.) प्रस्तुत लेखात त्यांच्या या दोन संग्रहांचाच विचार केला आहे. आरती प्रभूंचे व्यक्तित्व घडत असल्याच्या काळात मर्ढेकरांपासून सुरू झालेली कविता चांगली रुजली होती. तिने निर्माण केलेली नवलाई संपलेली होती. करंदीकर, पाडगावकर, बापट, रेगे, संत यांनी ही कविता चांगली जोपासली होती. एकीकडे ना. घ. देशपांडे, अनिल, कुसुमाग्रज, बोरकर यांच्या कवितेचा एक वेगळा प्रवाह होता. आरती प्रभू, करंदीकर, पाडगावकरांच्या कवितेच्या, म्हणजेच मर्ढेकरांपासून सुरू झालेल्या कवितेच्या परंपरेत येतात. मर्ढेकरांच्या कवितेतले अभिव्यक्तीचे नवेपण जसे या परंपरेने उचलले तसेच सामाजिक जाणीव आणि माणसाच्या मूलभूत खुज्या स्वरूपाच्या जाणिवेने निर्माण झालेली आध्यात्मिक जाणीव ही वैशिष्टेयेही या कवितेने उचलली. कविप्रकृतीनुसार कमी अधिक प्रमाणात, जशी सदानंद रेग्यांच्या कवितेने अभिव्यक्तीची चमकृती आणि प्रतिमांचे नाविन्य अधिक उचलले तर करंदीकरांच्या कवितेने सामाजिक जाणिवेचे प्रकटीकरण. या गुणांबरोबरच मर्ढेकरांच्या कवितेत नसणारे पण नंतर काही चुकीच्या समजामुळे येत गेलेले दोषही या कवितेत प्रकटू लागले. आरती प्रभूंच्या कवितेने हे गुणदोष अगदी रक्तगुणांसारखे उचलले आहेत.

मर्ढेकरांपासून सुरू झालेल्या कवितेने अगदी नकळत मर्ढेकरांच्या कवितेत नसणारे काही दोष धारण केले. मर्ढेकरांच्या कवितेतली बव्हंशी सुबोध, सहज अभिव्यक्ती नंतरच्या कवितेत दुर्बोध होत गेली. मर्ढेकरांच्या कवितेने ज्या सामर्थ्याने 'प्रतिमा' पेलल्या ते सामर्थ्य आणि सहजता नंतरच्या कवितेत दुर्मिळ झाली. प्रतिमे-संबंधीच्या अत्यंत चुकीच्या कल्पना रूढ झाल्या. आणि नवीनतेच्या आहारी जाऊन कविता कृत्रिम ठरली. खरे म्हणजे मर्ढेकरांच्या कवितेपेक्षाही त्यांच्या 'नवीन प्रतिमा म्हणजे कविता' या व्याख्येचाच हा विपरीत परिणाम होय.

आरती प्रभूंच्या कवितेसंबंधी बोलताना कवितेसंबंधीच्या खऱ्याखोटया समजांनी भरलेला हा काळ लक्षात घ्यावाच लागतो. कारण त्यांच्या सुरुवातीच्या कवितांवर ह्या काळाचा खोल संस्कार आहे. उदाहरणार्थ, 'जोगवा 'तल्या

" शहारते संथ जळी निळीकाळी खंत
नादवेणा मौनातली हुंकारे वेळूत "

" तुझे मन आहे अजून एका जुईच्या कळीने ठि. . .ब. . का. . .य. . .चे "

किंवा 'जोगवा' संग्रहातली 'इथेच' ही संबंध कविताच उदाहरणादाखल देता येईल. 'जोगवा 'तल्या ९५ कवितांपैकी पंचवीसाच्या वर कविता दुर्बोध आहेत. त्या आपल्याला निश्चित काही सांगत नाहीत. कवीची कोणतीच मनोवस्था आपल्यासमोर उभी करीत नाहीत किंवा आपली एखादी भाववृत्तीही जागवीत नाहीत.

' रुजू झाले रुजावया चोचीतले शिळे बीज
बरळून मेली आहे मांसातली निळी नीज
आसवाना केस आले पापण्यांची कृपादृष्टी
पाचोळघाने रखडता काष्ठ झाले आहे कष्टी
डोळघातल्या कुसळाला फुटोनिया लाल पाला
सांगावया वाटे लाज वर्फ थोडा ओलावला ' (जोगवा—३५)

अशी कविता नेमकी कशासाठी लिहिली जाते ते सांगता येणार नाही. 'कपाळाला अर्धी आठी', 'अशक्याला लांबी,' 'इथेच', 'ती,' 'मघे पाहुणा'; अशा अनेक कविता याच प्रकारच्या आहेत.

'जोगवा'तल्या सुरुवातीच्या कवितांमध्ये रेगे, करंदीकर पाडगावकरांनी वापरून प्रतिष्ठा पावलेल्या 'आकाशाचे दिगंबर मौन', 'वाऱ्याचे आर्त कवूतर', 'डहाळीचा काळा पक्षी,' अशा आकर्षक पण फसव्या प्रतिमा अनेकदा वापरलेल्या दिसतात. आरती प्रभूंचे स्वतंत्र वैशिष्टय या कवितांतून फारसे जाणवत नाही. अर्थात ह्यांच्या पुढे विकसित व परिपक्व होत गेलेल्या कवितेच्या चाहूलखुणाही 'जोगवा'तच आढळतात. 'भार,' 'मनाचा दगड', 'दीपदान', 'गर्भार', 'देणे', 'कथा', 'तिच्या नवसाचा गर्भ' इ. कवितांचा या संदर्भात उल्लेख करता येईल. प्रतिमांच्या नादी न लागलेल्या कवितांतील भरीव अनुभूती आणि सार्थ प्रतिमांद्वारे नेमकी अभिव्यक्ती यांमुळे 'जोगवा'तल्या काही कविता फार परिणामकारक उतरलेल्या आहेत. उदाहरणार्थ, 'डोह', 'देहपूजा', 'भार', 'अंतराळ उल्काउल्का', 'झिम्मा', 'अर्घ्य', या कविता. 'जोगवा'च्या मानाने 'दिवेलागण' मधील कविता अधिक पक्व आणि अनुभवनिष्ठ वाटते. प्रयोजनशून्य प्रतिमा वा दुर्बोध अभिव्यक्ती या संग्रहात जवळजवळ नाहीतच. क्वचित 'नादली दूरात घंटा', 'नुक्ता प्रारंभ', 'अंगाई' अशा काही कवितांना दुर्बोध म्हणता येईल. पण त्याचे कारण त्यांची अभिव्यक्ती दुर्बोध नसून त्यांचा आशय गूढ, धूसर आहे. 'दिवेलागण' मधल्या शंभर कवितांचे आशयाच्या दृष्टीने ढोबळपणे तीन थर दिसतात, 'तिच्या'साठी लिहिलेल्या कविता, सामाजिक जाणीव व्यक्त करणाऱ्या कविता, ईश्वरासाठी लिहिलेल्या कविता. यातच माणसाचे माणूस म्हणून लहानपण व्यक्त करणाऱ्या कवितांचाही समावेश होतो. तिच्यासाठी लिहिलेल्या कवितांचे वर्णन आपण नुसत्या प्रेमकविता किंवा प्रणयकविता अशा नेहमीच्या शब्दात करू शकत नाही. या कवितांतून आतापर्यंत आपण वाचलेल्या मराठी कवितेतील दैनंदिन प्रेमभावनेपेक्षा काही पलीकडचे जाणवते. ही 'ती' ही वेगळी आहे. 'स्वप्नामधूनी नुक्ते उठले शिल्पच असला बांधा' असणारी. जिच्या 'डोळघातील लकाकीत उभे असते— पावसाळी उन्हाने निथळणारे देवालय;' 'पूर्वजन्म स्मृतीसारखे तिचे डोळे—पापण्या उचलतात अलंकाराप्रमाणे.'— 'लक्ष घरांना थांग न लागे असे दिठीचे पाणी' असणारी. आणि हिच्याशी होणारे मीलनही विलक्षण आहे. त्यात खंत आहे. तृप्तीतही आत्मनिर्भर्त्सना.

' थांब कळयांची फुले होईतो असे म्हणाली होती.
निरभ्र तनु ती कुस्करली मी तसल्या मलीन हाती,'

असा पश्चात्तापाचा सूर आहे. ती दिव्य, निरभ्र, ज्योत—तिला 'शेजार हवा होता अथांगाचा। पण नुस्ताच जार ठरलो पलंगाचा.' असे स्वतःचे क्षुद्रपण या प्रेमकवितांतून नेहमी दाखवले जाते. (खानोलकरांच्या सर्वच कलाकृतीत ही जाणीव दिसते. रात्रकाळी पासून अगदी अवध्य, कालाय तस्मै नमः पर्यंतच्या सर्व स्त्रिया अथांग, गूढ वाटणाऱ्या आणि त्यांच्यापुढे सर्व पुरुष क्षुद्र, यःकश्चित, खुजे वाटणारे.) आपल्या नेहमीच्या प्रेम-कवितांच्या विरह किंवा मीलन व्यक्त करणाऱ्या सांकेतिक अनुभवापेक्षा ही अनुभूती नवी आहे. 'दिवेलागण' मधल्या 'अनुप्रासलो मरणे' व 'मी श्वास पेरिले होते' या दोन्ही कवितांतून या भावनेची अतिशय उत्कट अभि-व्यक्ती मुळातच वाचण्यासारखी आहे. एरवी क्वचित गूढ, तुटक आणि विस्कटल्यासारखी वाटणारी आरती प्रभूंची कविता प्रीतीचा अनुभव मात्र कमालीच्या साध्या आणि नादपूर्ण शब्दांनी उभा करते. एकाच सलग प्रतिभेतून एखादा अनुभव आरती प्रभू कसा व्यक्त करतात याचे उदाहरण म्हणून 'पूर' ही कविता सांगता येईल—

तुझे गात्र गात्र – पावसाळी रात्र
सारे क्षेत्र असे – झाले पूर पात्र
माझे दोन्ही डोळे – गाव झोपेतले
मला नकळत – पुरात बुडाले —दिवेलागण पृ. ४४

'नाते', 'आम्ही पुण्यवंत', 'वाट', 'एकाचा मृत्यु', 'आशावादी', 'जाग' अशा काही कवितांतून सामाजिक जाणीव व्यक्त होते.

अशा रस्त्याने जाता येते !
गटाराच्या घाण पाण्यात पहा तरी
पहा तरी त्यांना कसे न्हाता येते !
...सडून उरल्या स्तनामधून
आई मुला पान्हा पाजते...सत्यासारखा
त्यांची ताटे त्यांची असतात
उष्टी शिते वागी असतात
माणसे असून भुते दिसतात...

असे कधी समाजवास्तवाचे चित्र तर कधी—

सेवेकरी मुद्रा असो नसे बाशी
पहाटेस नेमे कातरावी मिशी
सहीस जाताना मालवावी छाती
भ्रांतीत ठेवाव्या डोळ्यातल्या वाती...

अशा ओळीतून आजच्या व्यक्तिजीवनाचे केविलवाणेपण रंगविले जाते. या माणसाचे भवितव्य—

'नको पाहू दूर भ्रमातला प्रांत। तुझ्या पायांसाठी कचेरीची वाट'

मर्ढेकरांच्या कवितेशी तुलना करता येईल इतकी तीव्र, प्रत्ययकारी, कडवट, औपरोधिक अशी आरती प्रभूंची सामाजिक कविता नाही. संख्येनेही ती कमीच भरेल. कवीच्या संवेदनशील मनाला सृष्टीतल्या सौंदर्याबरोबरच व माणसाचे खुजेपणही दिसते, दुःखही दिसते. एवढाच या कवितांचा अर्थ. एरवी आरती प्रभूंच्या सामाजिक कवितांना वेगळे महत्व नाही. तसेच त्यांच्या ईश्वरसंबंधी कवितांचेही सांगता येईल. ईश्वराविषयीची, आध्यात्मिक ओढ आरती प्रभूंना लागलेली जाणवत नाही. माणसाच्या दुःखाच्या जाणिवेत कुठेतरी अपरिहार्यपणे ईश्वराचा संबंध येतो तेवढेच उल्लेख आरती प्रभूंच्या कवितेत येतात.

सुक्या मडकीत। पाणी ओले राही
दाण्यातली लाही। सुखरूप
...कातड्याचे जोडे। तैसेच हे डोळे

देवे वनविले । आम्हा मापे
...नाही कसा म्हणू । ईश्वर कृपाळू
येते मुळूमुळू । रडू सुके...

याप्रमाणे. शिवाय, या तीन प्रकारात कुठेच बसविता येणार नाहीत अशाही काही भावकविता 'दिवेलागण'मध्ये दिसतात. 'येरे घना,' 'मन,' 'पाणी,' 'एक पक्षी,' 'उत्सव,' 'पूजा,' 'ऊर भरू येता खोल,' 'गर,' 'झरा,' 'शांताकार,' 'चंद्र : सोहळा,' 'सूर,' 'नुस्ती नुस्ती'—इत्यादी अनेक. कोणत्याही शीर्षकात बंदिस्त होऊ न शकणारा नितळ अनुभव वा एखादी भावकृती हे या कवितांचे संचित असते. आणि शब्दासाठी अडून नसणारे आरती प्रभू अगदी सहज त्या अनुभवकणाला काव्यबद्ध करताना दिसतात. अशा ठिकाणी, आरती प्रभूंच्या कवितेच्या आशयापेक्षा आरती प्रभूंच्या कवितेच्या भाषेने खूपच जिंकून घेतलेले असते. आरती प्रभूंच्या एकूण सर्वच वाङ्मयाची भाषा आशयाहून वरचढ झालेली असते. आणि त्यांची ही भाषा, त्यांची खास आरती प्रभूंची आहे—हे दिवेलागणमध्ये निश्चित होते. एखाद्या चित्रकाराची विशिष्ट रेषा असते अशी आरती प्रभूंची शब्दकला विशिष्ट आहे. त्यांच्या कवितेत अनेक शब्द वारंवार येतात—परंतु प्रत्येक कवितेतला तो शब्द त्या कवितेपुरता वेगळा नि नवा असतो. या दोन्ही संग्रहांच्या वाचनानतर आरती प्रभूंच्या काव्यलेखनाच्या काही लकबी ध्यानात राहून जातात. उदाहरणार्थ, शब्दांची विशिष्ट रीतीने पुनरुक्ती करणे—बघा.

(१) सभोवती घन...वाटा वाटा, मागे वाळू रान पुढे
मागे वाळू रान पुढे...अन् क्षीण दिशा...मन तमी बुडे.
(२) घट मातीचा फुटतही नाही किटे मात्र हा दीप करी
किटे सारखा दीप करी...अन् पाल चुकचुके शून्य घरी.

याप्रमाणे खूपदा. किंवा बालकवींप्रमाणे—

तुझे गात्र गात्र पावसाळी रात्र—
फिके फिके रंग व्हावे गर्द गर्द निळे
जळत जळत दिवा विझत गेला —

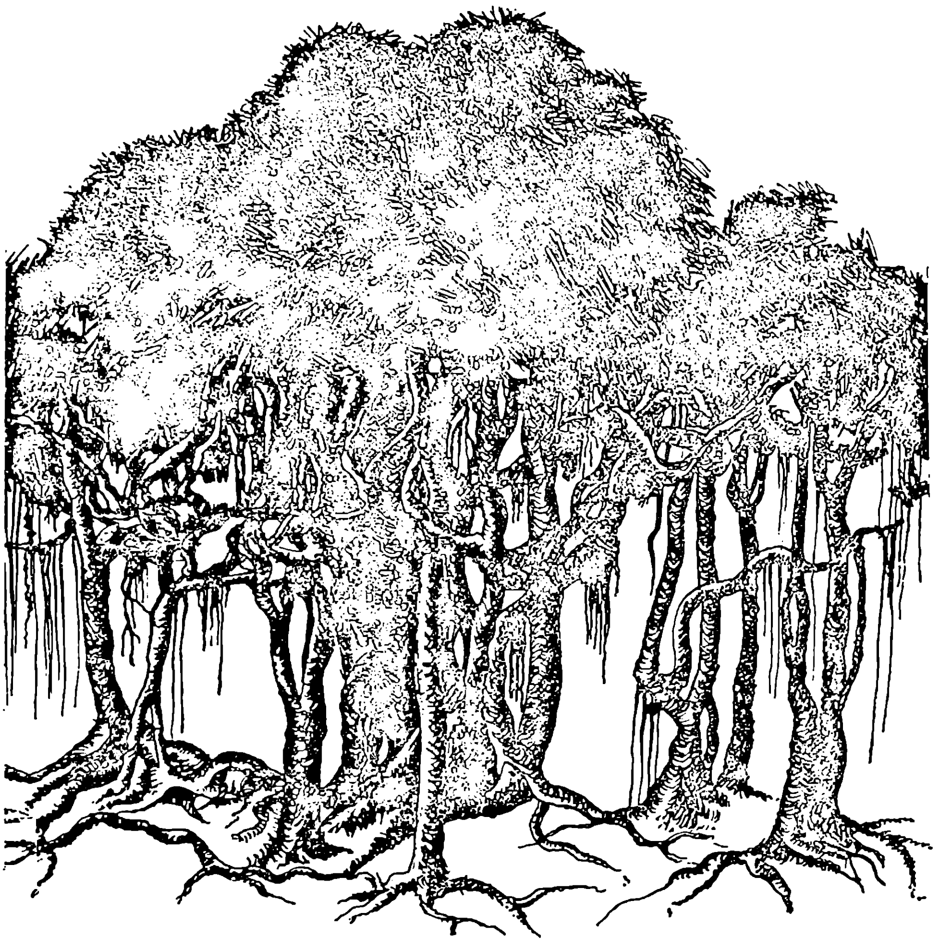
किंवा असे अनुप्रास—

एकाच एकाच वेळी दोघांचे डोळे दाटून दाटून आले वाहून गेले
रानावनातले कसकसले ओलेसुके वारे वारे असतील आले.

ही कविता दृश्यरूप आणि लयबद्धता यासंबंधी फार जागरूक आहे. प्रतिमाही विशिष्ट असतात—पूर, दिवा, पानी, घंटा, पक्षी, दिढी, स्वप्न, रक्त, त्वचा—अशा त्याच त्या कित्येकदा. 'पांघरू', 'बुंधी', 'किटे', 'घळला', 'ऐलपैल', 'मोनी' असे विशिष्ट शब्द अनेकदा येतात. पण म्हणून कविता पुनरुक्तीचा दोष घेत नाही—उलट अशा विशिष्ट शब्दांनीच, रेषांप्रमाणे, आरती प्रभूंची खास शैली परिचयाची होते. बालकवींप्रमाणे नाद आणि रंग प्रतिमांचा वापर आरती प्रभूंच्या कवितेत मोठ्या प्रमाणावर आहे—जसे, डहाळीचा काळी पक्षी, हिर्व्या चुका, हळदिवे पतंग, डोळ्यातली निळी ओली पुंजी—भगवी किनार—अशा. आणि नाद संवेदनेचे हे भान पहा—

एका रात्री खडकाळीतून छेडित पूरिया
दुरून जिवावर दाटत आली पाऊसछाया
एका रात्री दुभंगता ऊर, झणाणले स्वर
उभ्या घरावर सर्व रात्रभर कोसळली सर.

एकूण, आरती प्रभूंच्या कवितेला वैचारिक आवाहन कमीच आहे. ती भावनात्मक अधिक आहे. अलीकडील मराठीतील भावात्मक कवितेच्या संदर्भात पु. शि. रेगे आणि ग्रेस या दोन टोकांमध्ये आरती प्रभूंच्या कवितेने स्वतःचे असे एक वेगळे स्थान निर्माण केली आहे. □ □



॥ क वि ता ॥

चार कविता : त्यांच्यासाठी

वसंत आबाजी डहाके

: १ :

ते मागताहेत खुलासे
माझ्या अपराधांचे
कावेबाज खुनशी डोळ्यांचे दगडी चेहरे
मागताहेत खुलासे
कृपया खुलासा करावा
कृपया नाक घासावे.

ते कृपया जिभा लवलवताहेत.
सर्वत्र सफेत चेहऱ्यांचं अरण्य,
या पांढऱ्याशुभ्र तुरुंगात
मागणी होतेय माझ्याकडून
कृपया खुलाशांची.

मी देतोय पूर्व सूचना
एका अमानुष वादळाची
ग्रीक शोकांतिकेतील भविष्यासारखी.

: २

ते काढतात बॅगेतून
पिवळ्या कागदाची लांब टोपी
ती माझ्या डोक्याच्या मापाची आहे की नाही
ते पाहातात तपासून

भोवतीचं
कुजलेलं फर्निचर हसायला लागलंय
ओठातल्या ओठात.

त्यांचा रबरी चेहरा आक्रसून जातो.
मी वाढत जातो डोंगराएवढा आडमाप
त्यांच्यासमोर

ते चिडतात
आणि ती लांब टोपी घालतात स्वतःच्याच डोक्यात
ती यांना फिट्ट बसते.

: ३ :

त्यांनी पोसले आहेत खुषमस्कऱ्ये
आपल्या दिवंगत मांजराप्रमाणे
(ईश्वर आतातरी मृतात्म्यास शांती देवो.)
वार्षिक बढतीचे पाणावलेले शुभ्र दूध
दुरून दाखवले तरी शेपूट हलविणारे
त्यांच्या भुकेल्या शरीराला
हळुवार मिशा किंवा शेपटे घासून
सुखविणारे जे नाकारतात मांजर होणे,
किंवा न दिसण्याऱ्या सुताच्या पायघोळ
अबदार पोशाखातले त्यांचे नागवेपण
ज्यांना दिसते, ते मूर्ख राजाच्या
राज्यातल्या लहान मुलाप्रमाणे
शिक्षेस पात्र होतात.

: ४ :

तुमचे डोळे बिघडलेले आहेत
तुमच्यापासून शेकडो फूट
दूर उभा असणारा तो उंच माणूस
तुम्हाला तुमच्या त्या अंधाऱ्या कोपऱ्यातुन
दिसणार नाही. मग त्याच्या शुभ्र
बुशशर्टावरचा लहानसा काळा डाग शोधणे
टाचा उंचावल्या तरी अशक्य.
त्यापेक्षा तो जाड काचांचा चष्मा
थोडा स्वतःकडे वळवलात तर
आपल्या पांढऱ्या चामडीवर हळूहळू
साचत आलेल्या हिरवट बुरशीचे थर
जरा दिसू शकतील. इतरांच्या पाठीत
खुपसणाऱ्या धारदार शस्त्राने तेवढी
ती बुरशी, कृपया,
खरवडून काढावी
म्हणजे या इमारतीतली दुर्गंधित हवा जरा शुद्ध होईल·

* *

नादगंधाच्या कविता : उषा मेहता

मनामनांची जुळणी
काही क्षणांपुरती का होईना
अऽगदी खरी होती ?

की एका मनात तिसरंच मन सलत खुपत नांदत राहिलं ?
कन्हेरीच्या झाडोऱ्यातली
घट्ट घट्ट मिठी
मिठीतल्यापुरती तरी–होती न खरी ?

की तीबरही कुठली . . कुठली . . स्वप्नफुलं
ढळत राहिली ?
आवेगानं चुंबलेल्या ओठात
कुठल्या गुलाबाच्या
पाकळ्या चुरमडल्या ?

* *

सुकत आलेल्या तळ्यात
अल्पवयीन पिकुटलेली कमळपानं
घायल् हरिणीच्या डोळ्यांनी जागच्या जागी
तडफडणारी मी पाहिली

वारा एकसारखा ढोसत राहिला त्यांना तेव्हा
बिचाऱ्यांना तुझ्या सावलीत लपवून मी घरी आलो...तर

फडफडणारी कमळपानं नेसून कळ्यांना जपत
तूच उभी दारात–निरंतर निष्ठत
सुकत आलेल्या तळ्यात जागच्या जागी खिळून

* *

गाणं म्या गायिलं
आपुल्या मन्नांत
जाईच्या बन्नांत
नाद गेला.

* *

अशा अवेळी
चुके पाकोळी
मुक्या ज्योतीला
पुसे पुन्हा पुन्हा
कुठे घरकुल ?
कुठे घरकुल ?

* *

पाखरे : उत्तम कोळगावकर

सबंध अंगावर दाटीदाटीने
फांद्या खोचून घेतल्या
तेव्हा मी झाडासारखा दिसू लागलो
फांद्यांना फुलं होती
फुलांना वास.
वारा आल्यावर पानं हलायची
सकाळी पानांवर सोनं सांडायचं
आता फक्त कमी होती पाखरांची
मी खूप वाट पाहिली
खूप नाचलो, गायलो
त्यांच्यासाठी फांद्यांचे हात पसरले
पण पाखरे आलीच नाहीत
आलीच नाहीत
नाहीत...

* *

डोळियात राधिकेच्या : अशोक बागवे

स्पर्शकांचन निनादे
उरी पेटले हिवाळे
छंदबावरी राधिका
तिला गंधाचे डोहाळे

नक्षत्रांच्या फुलवेली
गर्दावल्या तमाकाठी
चंद्र गोंदला नसात
रक्तामधून ओघळे

जपलेल्या उरीपोटी
ओलावल्या चंद्रखुणा
डोळियात राधिकेच्या
श्रीरंग पेटलेले.

* *

आता रस्त्यावर खोल कळांची : नरेंद्र बोडके

आता रस्त्यावर खोल कळांची गाणी
विजेच्या खांब्यांनजिकच्या अंधारात रेंगाळताहेत
हा रस्ता तू गेल्यापासून प्रत्येक कोनातून माझ्या
सावल्या शोधून घेणारा. गाण्यातल्या खोल
कळांचा : रस्ता...
आज भिजलीय पूर्ण असलेली आयुष्याची प्रत्येक ओळ.
अचानक गारवा.

ह्या सावल्यांच्या आत कुठेतरी पाऊस पडत असावा.
कदाचित.
पाऊस उगवत जाईल जसजसा रक्तापर्यंत...
सोसेन हिमगधी थरांचे ओझे
निदान तुझ्या बाहुल्यांच्या आडची तरी उब
भिजू नये म्हणून.
पानातून पाऊस. प्रत्येक झाड एक गारव्याचं गाणं
नजिकच्या अंधारात...

* *

घंटानाद : वसुधा माने

म्हणतात श्वासाइतके प्राण
आपण पेरीत जातो
ऐलतिरावर पैलतिरावर
श्वास संपले की
उगवते आपले गाव
दुसऱ्याच्या आठवणीत.
पहाट प्रहरच्या दवबिंदूएवढे
त्याचे आयुष्य लांबलचक
मग तेही घेते पाय आवरून
भर दुपारच्या सावलीसारखे
त्यानं काहीच न पेरता
असा मधूनच
घंटानाद का होतो ?

* *

माझ्या खिडकीतला समुद्र : वसंत पाटणकर

खिडकीत आक्षितिज पसरलेला. हिरवा. निळा. किंवा
अगदी काळोखासारखा काळा.
चंद्र. सूर्य. तारे नि संथ तरंगत येणारे ढग
या साऱ्यांसहित
अखंड कोसळणारा असा एक समुद्र
मी माझ्यात जपून ठेवलाय.
ह्या खिडकीत ठाकठीक बसवलेल्या समुद्रातून
वारा येतो शिडात भरून
तो आकाशातून, लाटांवरून, लाटांवरल्या
फुलातून येतो खिडकीतल्या पडद्यांकडे
फुलदाणीत नुकत्याच ठेवलेल्या फुलांना
तो गुडमॉर्निंग म्हणतो
तर कधी गुडनाईट करून निघून जातो
पलीकडच्या माडांच्या राईत.
ह्या समुद्राच्या पार्श्वभूमीवर मी बसवलेयत
समुद्रपक्षी शुभ्र देहांचे
आणि त्यांच्या पंखांवर एक एक ग्रिटींग कार्ड नव्या
ऋतूंचं, माझ्या साऱ्या अबोल मित्रमैत्रीणींसाठी.
कधी कधी समुद्र मला हाका घालतो. वाऱ्याबरोबर
किंवा लाटांच्या विरून जाणाऱ्या चुऱ्यातून.
मग मी समुद्र होऊन निघून जातो त्याच्याबरोबर
एखाद्या अविचित किनाऱ्यावर.
तुम्हाला सांगू का--
माझ्या खिडकीत आक्षितिज पसरलेला हा समुद्र
म्हणजे एक कविताच असते माझ्या मनात
अव्याहत कोसळणारी.
--नाही वाटत ना खरं
की समुद्र देखील असू शकतो एक कविता
एखाद्याच्या मनातील.

* *

पुन्हा एकदा : अंजलि ठकार

सुदीर्घ आणि सुश्राव्य चुंबन घ्यावेस तूच...
एकदा आकाशही अरे खाली वाकले
आणि मला इतके हसू लोटले...
तू जवळ असतास तर
पुन्हा एकदा...

* *

चंद्रास्त : नीलिमा पोवळे

एका प्रश्नाला एवढी उत्तरे असतात ?
एका कृष्णाला सोळासहस्र नारी असतात !
अय्या ! —एवढ्या ? खरंच होत्या का रे ?
निळ्याभोर आभाळात लक्षावधि तारे!...
तू तरी अस्सा आहेस नीट बोल ना जरा
तुझा प्रश्न तर ऐकतो सैल झालाय बघ गजरा
होऊ दे ! ...तू ? तू ? ऐक हं – खरंच ऐकतोस ?
तू ? तू ? माझ्याकडे असा असा का पाहतोस ?
आणि एकदा पाहिल्यावर पुन्हा पुन्हा पहातोस
ते का ? बरं पाहिलंस हरकत नाही
पण तुझे नेत्रपाते कसे हलत नाही ?
ते स्थिर कसे रहाते ? त्यामुळे काय होतं
माझ्या पायण्यात फाऽऽर पाणी बेजार होतं
मी का ठेवू स्थिर डोळे ? तुझ्यासाठी ? का ते ?
नको नको म्हटल्या उघडे रहातातच का ते ?
काहीं कळत नाही...का रे का कळू नये सांगशील
सांगू नको...पण तुला हवे ते मागशील ?
उत्तर दे ना ? का ? अजून प्रश्न कळलाच नाही ?
तसं नव्हे...कळतोय...अनेक प्रश्न असतात
एका उत्तरालाही
छळवाद छळवाद मांडलाय नुसताच
तो बघ चंद्र चाललाय कोरडाच अस्ताला नुसताच.

* *

असे कधी झालेच नाही : सुधाकर गायधनी

आरशाचा वारसा सांगतात
म्हणून पाणी कधी डहुळले नाही
की पाण्यासाठी जगतो म्हणविणारे
ढग कधी ढासळले नाहीत
असे कधी झालेच नाही
की देव हुडकून काढणाऱ्याला
देवपण आलेच नाही
की येणाऱ्यांना जाणे नाही
अन् जाणाऱ्यांना थांब म्हटले
म्हणून कुणी गेलेच नाही.

* *

तोल : आशा भाजेकर

अेका कमळासाठी
चिखल तुडवला
किती वेळा
घसरला पाय
मोहाच्या शेवाळावरून
किळसवाणे मासे किडे
किती वळवळले
पायामधून–
पण सुटू दिला नाही तोल
जरी पाय रुतले खोल.

* *

सांभाळ : यशोधरा साठे

खूप खूप सोसून
पिकलंय आभाळ
गेल्यात् वारीला
लाटा वेल्हाळ
खूप खूप देऊन
भागलंय आभाळ
कुणी करावा हा
अयाचित सांभाळ !

* *

साभार पोच

(१) **मराठी कथा : उगम आणि विकास (प्रबंध)**
लेखक : इंदुमती शेवडे
सोमैया पब्लिकेशन्स, मुंबई–दिल्ली.
पृष्ठे : ५७४, किंमत ४० रु.

व्हीनस प्रकाशन, : तपश्चर्या, ३८१/क;
शनिवार पेठ, पुणे–३०

(१) **भाषा व भाषाशास्त्र**
लेखक : श्री. न. गजेन्द्रगडकर,
पृष्ठे : ४३२.

(२) **वारकरी संप्रदाय** : उदय व विकास
लेखक : भा. पं. बहिरट व प. ज्ञा. भालेराव
किंमत १५ रु., पृष्ठे–३०२

(३) **जर्मन वाङ्मयेतिहासाची रूपरेषा**
लेखक : वेर्नर पाउल फ्रीडिश
अनुवादक र. ना. चापेकर
किंमत २० रु., पृष्ठे : ३४८.

(४) **भाषा–विचार आणि मराठी भाषा**
गं. व. ग्रामोपाध्ये, पृष्ठे : १६९.

(५) **आधुनिक मराठी साहित्याची समीक्षा आणि रससिद्धान्त.**
लेखक : तर्कतीर्थ पंडित लक्ष्मणशास्त्री जोशी
किंमत ६ रु., पृष्ठे : ११८.

(६) **आजारपण आणि आपण**
लेखिका सौ. इंदुमतीदेवी पटवर्धन
किंमत रु. ७–५०; पृष्ठे : १६३.

---

(१) **गंगेस शिल्पाचार्यांचे अर्घ्य**
लेखक : बालकृष्ण दाभाडे
किंमत २ रु., पृष्ठे : ४०.

(२) **बाघच्या रंगमहालात**
लेखक : बालकृष्ण दाभाडे
किंमत २ रु., पृष्ठे ४०.
प्रकाशिका : सौ. मालती दाभाडे
१५५, शंकरनगर, नागपूर १०

श्रीमहीपतिनाथ ढोलीबुवा (ग्वाल्हेरकर) यांची पदे
संपादक : वा. ना. मुंडी,
सहसंपादक : का. गो. पिंगळे
मराठी संशोधन मंडळ, मुंबई मराठी ग्रंथ-संग्रहालय, मुंबई–१४,
पृष्ठे : २२९, मूल्य रु. १६.

'**पळस**' (कादंबरी)
लेखक : प्रभाकर पुराणिक
प्रभा प्रकाशन, खामला रोड, नागपूर–३.
पृष्ठे १३६, किंमत ६ रु.

पुस्तके

अस्तित्ववादाची ओळख

सु. श्री. पांढरीपांडे

एखादे तत्त्वज्ञान ज्या विशिष्ट काळात निर्माण होते त्या काळाचे वैचारिक प्रतिबिंब त्या विचार-प्रणालीत पडत असते अशा अर्थाचे हेगेलचे एक प्रसिद्ध वाक्य आहे. या दृष्टीने विचार केल्यास अस्तित्ववाद हे विसाव्या शतकाचे असे खास तत्त्वज्ञान आहे असे म्हणावे लागेल. या शतकाचा 'युगबोध' ('झीट्‌गिस्ट') अस्तित्ववादी विचारसरणीतून जितक्या तीव्रतेने आणि व्याकुळपणे व्यक्त झाला आहे तितका अलिकडच्या इतर कोणत्याही तत्वप्रणालीतून प्रकट झालेला दिसत नाही. या विचारसरणीला लाभलेली लोकप्रियता देखील तत्त्वज्ञानाच्या क्षेत्रात जवळजवळ अपूर्वच म्हणावी लागेल. आजचे साहित्य, कला आणि जीवनाचे सर्व प्रकारचे सर्जनशील आविष्कार प्रत्यक्ष–अप्रत्यक्षपणे अस्तित्ववादी जाणिवेने प्रभावित झालेले दिसतात. या सर्वांचे कारण प्रामुख्याने एकच दिसते, व ते हे की या युगातील सामान्य माणसाला कधी सूक्ष्मपणे तर कधी प्रखरपणे जे काही जाणवते, वाटते, टोचते त्या सर्वांचे प्रतिबिंब या विचारसरणीतून उमटलेले आहे. दोन महायुद्धांमधील जीव, वित्त आणि त्याहूनही अधिक दारुण अशा नैतिक, धार्मिक मूल्यांच्या विध्वंसाने होरपळून गेलेल्या आजच्या युरोपीय मानवाला अस्तित्ववादी विचारसरणीत त्याच्या स्वतःच्याच जाणिवेचे पडसाद ऐकू येतात. जीवनाच्या वैयर्थ्याचा, पोकळपणाचा, बेगडया नीतिकल्पनांचा आणि फसव्या अध्यात्माचा त्याचा खाजगी अनुभव तत्त्वरूप झालेला त्याला या विचारसरणीत दिसतो व म्हणून सामान्यातल्या सामान्य माणसालाही त्याविषयी एक आकर्षण, एक जवळीक वाटते. धर्मकल्पनांचे बुरुज ढासळावे, नीतिमूल्यांचे परकोट कोसळावे आणि विज्ञानाच्या झंजावाती प्रगतीसमोर अंधश्रद्धांचे दुर्ग एकामागोमाग शरण यावेत असा हा एक विलक्षण, भेदक अनुभव होता. मानवी जीवनाचा नेटका अर्थ लावण्याचा प्रयत्न करणाऱ्या साऱ्या तत्त्वज्ञानाच्या चौकटी थिटया आणि वेकाम भासू लागल्या; विक्राळ जाणिवांची नवी भूशिरे निर्माण झाली; आणि ईलियटच्या 'हॉलोमेन' मध्ये वर्णन केलेली एक भयाण आणि निष्क्रीय पोकळी हीच जीवनाची वास्तविक जाणीव झाली. ज्या बुद्धिवादाने साऱ्या भावात्मक जाणिवा जीवनाच्या अर्थाच्या संदर्भात मोडीत काढल्या तो फसवा, निदान अपुरा वाटू लागला आणि भावनात्मक सत्यही तितकेच महत्त्वाचे आहे असे विचारवंतांना वाटू लागले. "हेगेलच्या शुद्ध विचाराच्या मार्गदर्शनाखाली जीवन जगणे म्हणजे युरोपच्या नकाशाच्या साह्याने डेन्मार्कमध्ये प्रवास करण्यासारखे आहे" या कर्कगार्दच्या प्रसिद्ध वाक्यातून हीच जाणीव व्यक्त झाली आहे.

आजची तंत्रप्रधान समाजव्यवस्था सामान्य माणसाच्या स्वतंत्र आणि आगळया व्यक्तित्वाच्या विकासाच्या दृष्टीने एकंदरीत मारकच ठरली आहे. यांत्रिक व्यवस्थेमध्ये यंत्राचे गुण मानवी व्यक्तित्वाचेही मापदंड ठरत असतात. आणि अशा व्यवस्थेच्या यशासाठी आवश्यक असणारी एकसाची, कसुरी माणसे निर्माण करणे या व्यवस्थेचेच एक अटळ अंग बनून जाते. त्यात वेगळा विचार करण्याची वृत्ती, चाकोरीबद्ध जीवनाहून काहीतरी वेगळे करण्याची, वाटण्याची धमक यांना अवसर राहत नाही आणि प्रतिष्ठाही मिळत नाही. या उलट, व्यक्तित्वातील साऱ्या स्वतंत्र आणि

आगळ्या प्रवृत्तींना पद्धतशीरपणे दावून किंवा डावलून यंत्रप्रधान अशा सामुदायिक जीवनाला पोषक असे एकावयवी, परीटघडीचे व्यक्तित्व निर्माण करणे या व्यवस्थेला आवश्यक होऊन बसते. अशा व्यवस्थेतील माणूस किती व्यक्तित्वहीन आणि अस्मिताशून्य असतो याची कल्पना रीझमनचे 'लोनली क्राऊड' किंवा व्हाइटचे 'ऑर्गनायझेशन मॅन' या अलिकडच्या काळातील पुस्तकांवरून सहज येते. त्याचे सारे जीवन एक अखंड चालणारे यंत्र बनून जाते. 'त्याच्या कामात त्याला रस वाटत नाही. तो जे निर्माण करतो त्यात त्याला रुची नसते. तो ज्यांच्यासाठी निर्माण करतो त्यांच्याशी त्याला सोयरसुतक नसते आणि ज्यावेळी तो उत्पादक नसतो त्यावेळी तो फक्त उपभोक्ता असतो.' असे एक अर्थशून्य, उपरे, कृत्रिम आणि भोगप्रधान जीवन आमच्या एकूण व्यवस्थेचा अपरिहार्य परिपाक आहे. त्यात माणूस अनामिक झाला आहे. लेविस ममफोर्डने त्याला 'ॲमिबासारखा आकारविहीन' ('ॲमिबाईड नॉनेन्टिटि') म्हटले आहे ते अक्षरशः खरे आहे.

अस्तित्ववादाचे तत्त्वज्ञान समजून घेण्यासाठी या साऱ्या सामाजिक मानसिक पार्श्वभूमीचे भान असणे आवश्यक आहे. परम्परागत तत्त्वज्ञानाच्या तुलनेत या विचारसरणीचे जे आगळेपण आहे त्याचे आणि लोकांना या विचारासंबंधी वाटणाऱ्या ओढीचे रहस्य या सामान्य पार्श्वभूमीमध्येच आढळते. स्वभावतःच मनुष्य हा एक दोन विश्वांत राहणारा प्राणी आहे. एक वास्तवाचे विश्व तर दुसरे प्रतीकांचे. वास्तवाच्या अपघाती, काहीशा विसंवादी आणि तर्कशून्य विश्वातील घटितांचा प्रतीकांच्या माध्यमातून अर्थ लावण्याचा, त्यांना तर्काच्या, विचाराच्या चौकटीत बसविण्याचा, त्यांना तर्काचे कोंदण करण्याचा प्रयत्न हे माणसाच्या दुसऱ्या विश्वाचे अंग आहे. परंतु ज्या ज्या वेळी जुन्या चौकटी नव्या अनुभवाला सार्थ करण्यात अपेशी ठरतात, जुनी प्रतीके कुचकामी वाटू लागतात आणि नव्या जाणिवा नवी धार्मिक-आध्यात्मिक आन्दोलने निर्माण करतात त्या वेळी पुन्हा मानवाच्या चिरन्तन प्रयत्नाला सुरवात होते. अस्तित्ववाद हे या प्रयत्नाचेच एक रूप आहे. हेगेल, फ्रायड आणि मार्क्स या सर्वांच्या मीमांसा मानवाचे निरपवाद कर्मस्वातंत्र्य नाकारतात व व्यक्तीचे स्वतःच्या जीवनावरील सार्वभौमत्वही मानीत नाहीत याची जाणीव साऱ्या अस्तित्ववादी विचारसरणीत ओवली गेली आहे. मानवाला जखडून टाकणारे हे सारे विचारांचे सापळे नष्ट करून माणसाचे निरपेक्ष स्वातंत्र्य आणि त्याची अस्मिता प्रतिष्ठित करण्याची गरज, माणसाचे 'प्राथम्य' (प्रायमसि) त्याला पुन्हा मिळवून देण्याची आवश्यकता हीच 'आत्मनिष्ठ विचारवन्ता'ची आजची खरी कामगिरी आहे असे कर्कगार्दसारख्यांना जे वाटते त्यामागेही वस्तुसमूहामध्ये गायब झालेल्या आजच्या मानवाचे अस्मिताशून्य जीवनच आहे. म्हणून विसाव्या शतकातील तत्त्वज्ञानाची खरी गरज जर कोणती असेल तर ती म्हणजे मानवाला, व्यक्तीला केन्द्रस्थानी, मुख्यस्थानी मानून विचार करणे ही आहे. घटपटाचा काथ्याकूट आता पुरे झाला; शुद्ध विचार अगर ऐतिहासिक नियती किंवा अबोध मन यांपैकी कुठलीही गुलामगिरी आता मानवाला बांधू शकणार नाही. आत्मा–परमात्मा, शाश्वत–अशाश्वत, द्वैत–अद्वैत, जड–चेतन, ईश्वर–मनुष्य या साऱ्या परम्परागत विचाराच्या 'कॅटेगरीज' आता उपयोगाच्या नाहीत. केवळ मनुष्य, निखळ संदर्भविहीन मानव हीच एकमेव, वास्तवता मानूनच यापुढे विचार व्हावा हेच योग्य आहे. 'ईश्वर मेला आहे' या नीत्शेच्या प्रसिद्ध वाक्याचा हाच खरा अर्थ आहे व म्हणूनच कर्कगार्दसोबत नीत्शेला देखील या विचारसरणीचा जनक मानण्यात येते. (प्रा. दि. के. बेडेकरांनी या पुस्तकात नीत्शेच्या तत्त्वज्ञानाचा मुळीच विचार केलेला नाही ही एक उणीवच म्हणावी लागेल. याचा अधिक विचार पुढे.)

'ईश्वर मेला आहे' या नीत्शेच्या घोषणेचा थोडा अधिक विचार करणे आवश्यक आहे. त्यात केवळ स्थूल निरीश्वरवादाचा पुरस्कार आहे असे मानून चालणार नाही. ईश्वराच्या मृत्यूची जाणीव म्हणजे मानवी जगातील मूल्यांचा परम्परागत आधार नाहीसा झाल्याचीच जाणीव आहे. मग यापुढे जीवनमूल्यांची निर्मिती कशी होईल ? विज्ञान देखील याविषयी निरुपयोगी आहे. धर्म आणि विज्ञान हे दोन्ही संदर्भ आता नाहीसे झालेले आहेत. मग काय मानवाने मनाला येईल तसे वागावे ? बेशिस्त, बेभान अशा अराजकाचा नीत्शेने पुरस्कार केला आहे असे म्हणता येईल काय ? या प्रश्नांचे उत्तर नकारात्मकच द्यावे लागेल. नीत्शे काय किंवा कर्कगार्द काय या दोहोंनीही—वास्तविक

अगदी झाडून सर्व अस्तित्ववादी विचारवन्तांनी—या पलिकडील मूल्यनिर्मितीचा आधार 'मानव' हाच मानला आहे. या मान्यतेतून बेशिस्त किंवा अराजक यांचा पुरस्कार नसून 'संपूर्ण उत्तरदायित्वा'च्या (टोटल रिस्पॉन्सिबिलिटि) तत्वाची प्रेरणा आहे. 'माझ्या काळातील युद्धांसाठीही मी जबाबदार आहे' असे सार्त्रने याच जाणिवेने म्हटले आहे. सारा संदर्भ नाकारणाऱ्या या तत्वज्ञानाला नीतीची चाड नाही, बऱ्यावाइटाशी सोयरसुतक नाही असे आजकाल भल्याभल्यांना वाटते ते किती गैर आहे याची यावरून कल्पना येईल. मानवी विश्वातील साऱ्या 'वैषम्यनैर्घृण्या'ची जबाबदारी आता मानवाने स्वतःच्याच शिरावर घ्यायला हवी. धर्म, अध्यात्म, देव, इतिहास या कल्पनांच्या माथ्यावर आपल्या दोषांचे खापर फोडणे म्हणजे शुद्ध आत्मवंचना आहे हे समजून घेण्याची गरज आहे. तेव्हा अस्तित्ववादात अराजक आणि अनाचार यांना सूट आहे असे मानणे म्हणजे त्या विचारसरणीवर अन्याय करणे ठरेल.

परंतु, संपूर्ण उत्तरदायित्व ही नाण्याची केवळ एक बाजू झाली. त्याची दुसरी बाजू 'संपूर्ण स्वातंत्र्याची' आहे. कारण स्वातंत्र्याशिवाय जबाबदारीची कल्पनाच व्यर्थ आहे. आणि शिवाय, एकदा सारा संदर्भ नाकारावयाचा ठरले की संपूर्ण स्वातंत्र्याच्या टप्प्यावर येण्याखेरीज दुसरे गत्यंतरही नसते. आजपर्यंत स्वातंत्र्याच्या कल्पनेचा पुरस्कार झाला नाही असे नाही. परंतु तो नेहमीच सापेक्ष स्वरूपाचा राहिला. अस्तित्ववाद्यांचा स्वातंत्र्याचा पुरस्कार गृहीतकासारखा नाही. संदर्भनिराकरणाच्या त्यांच्या पद्धतीचेच ते अखेरचे अटळ टोक आहे. संपूर्ण संदर्भ नाकारल्यानंतर व्यक्तीला बद्ध करणारे काही उरतच नाही. (अर्थात, या संबंधात हरेक व्यक्तीच्या भिन्नभिन्न शारीरिक रचनांचा अपवाद करावा लागेल. उदा. कुणाची उंची कमी तर कुणाची जास्त इत्यादी. याला सार्त्रने व्यक्तीची 'फॅक्टिसिटि' मानले आहे.) अशा संदर्भरहित अवस्थेत स्वातंत्र्य—निखळ, निरपवाद स्वातंत्र्यच काय ते उरते. या स्वातंत्र्यापासून सुटका होणे असम्भव. म्हणूनच सार्त्रने या संबंधात 'कन्डेम्ड् टु फ्रीडम' असे शब्द वापरले आहेत.

व्यक्तीच्या नैतिक जबाबदारीची अखंड आणि कठोर जाणीव असणे हे या विचारसरणीचे एक मुख्य वैशिष्ट्य आहे. यावर प्रा. दि. के. बेडेकरांनी प्रास्ताविकात जोर दिला आहे हे योग्यच आहे. मात्र ही जबाबदारीची जाणीव या विचारसरणीमधील निरपवाद स्वातंत्र्याच्या जाणिवेमधूनच सुसंगतपणे कशी निष्पन्न होते हे दाखविणे व नंतर या दोन्ही जाणिवांचा संदर्भशून्य प्रत्ययाशी कसा संबंध आहे हेही स्पष्ट करणे आवश्यक होते असे वाटते. सध्याच्या विवेचनात हे पुरेसे स्पष्ट झालेले वाटत नाही.

या संदर्भशून्यतेचे व स्वातंत्र्याचे मर्म माणसाच्या 'जगण्यातच' आहे. आपल्या अस्तित्वाच्या प्रत्येक क्षणी माणूस स्वतःच्या एक प्रकारे वर उठत असतो. 'एक्झिस्ट' (exits) या शब्दाचा व्युत्पत्तिशास्त्रीय अर्थ स्वतःच्या बाहेर अगर वर उभे राहणे असा होतो. ही 'स्वातीतता' (सेल्फ—ट्रॅन्सेन्डन्स.) माणसाचे प्रमुख आणि व्यवच्छेदक लक्षण आहे. इतर प्राणीही जगतात. परंतु माणसालाच केवळ आपल्या जगण्याची जागृती असते, आपल्या 'अस्मितेचे भान' असते, व यातच त्यांच्या मनुष्यत्वाचे रहस्य आहे असे अस्तित्ववाद मानतो. म्हणूनच जीवन खुले, संदर्भशून्य असणे आवश्यक आहे. यामुळेच 'जीवन प्रथम जगले जाते व मागून जाणले जाते' ('लाइफ इज लिव्हड् फॉरवर्ड अॅण्ड अन्डरस्टुड बॅक्वर्ड') असे कर्कगार्द मानतो. या स्वातीततेमुळेच जीवन कोणत्याही शास्त्राच्या अगर तत्त्वज्ञानाच्या मुठीत आवळले जाऊ शकत नाही आणि आकळलेही जाऊ शकत नाही.

प्रा. दि. के. बेडेकरांनी आपल्या पुस्तकाच्या पहिल्या प्रकरणात (अस्तित्ववादाची ओळख) वरील तीन मुद्यांचा परिचय करून दिला आहे. 'तत्वज्ञान' या विषयासंबंधी काही स्थूल विचार मांडून नंतर त्यांनी कर्कगार्द पासून सुरवात केली आहे. हे सारे विवेचन सुबोध आणि प्रासादिक आहे यात संशय नाही. मात्र त्यात प्रामुख्याने दोन उणिवा जाणवतात. एकतर ही की या प्रास्ताविक विवेचनात (आणि यानंतर सुद्धा) कुठेही नीत्शेचा नामोल्लेख नाही. अस्तित्ववादी विचारसरणीतील व्यक्तिगत जबाबदारीचे मूल्य योग्य प्रकारे ओळखल्यास नीत्शेची कामगिरी बहुमोल आहे हे आज सर्वमान्य झाले आहे. आणि म्हणून कर्कगार्दसोबतच नीत्शेच्या विचाराचेही थोडे दिग्दर्शन आवश्यक होते असे वाटते. दुसरी उणीव कर्कगार्दच्या संबंधात जाणवते. ईश्वराचे अस्तित्व शास्त्रीय पद्धतीने सिद्ध करणे

कठीण आहे ही गोष्ट कान्टला भयानक वाटली. परंतु कर्कगार्दला तसे वाटले नाही. त्याउलट, धार्मिक आध्यात्मिक सत्य हे आत्मिक स्वरूपाचे, आतल्या आतच जाणावयाचे, अनुभवावयाचे असते असेच त्याने मानले होते. या सत्याची कोटीच भिन्न आहे. ते जीवनात सक्रीयतेने अवतरते व अन्तःकरणात सातत्याने जाणवते. म्हणून 'आत्मनिष्ठा हेच सत्य' असे त्याने मानले होते. अस्तित्ववादाच्या दृष्टीने या भूमिकेचे महत्त्व असे आहे की यामुळे सत्याच्या परम्परागत कल्पनेतच क्रांती घडून आली आहे. अस्तित्ववादाने सत्याचे प्रकार मान्य केले आहेत. विज्ञानाचेच सत्य काय ते सत्य असे नसून जीवनाच्या सर्व आविष्कारांतून (धर्म, कला, अध्यात्म इ.) सत्याचाच आविष्कार होत असतो असे या विचारसरणीने मानले आहे. आज साहित्यावर जो या विचाराचा इतका विलक्षण प्रभाव पडलेला दिसून येतो त्याला हेही एक कारण आहे. कर्कगार्दच्या एकूण विचारातील हा एक महत्त्वाचा मुद्दा विवेचिला जायला हवा होता असे वाटते.

हुसेर्लची ज्ञानमीमांसा हा अस्तित्ववादी तत्त्वविचारातील एक अतिशय महत्वाचा भाग आहे. पुस्तकाच्या दुसऱ्या प्रकरणात प्रा. दि. के. बेडेकरांनी याचे विवेचन केले आहे. आजपर्यंत युरोपीय तत्त्वज्ञानातील सारी ज्ञानमीमांसा एकीकडे आदर्शवाद किंवा चिद्विलासवाद तर दुसरीकडे जडवाद किंवा वास्तववाद यांच्या कैचीत एकप्रकारे गारठून गेल्यासारखी झाली होती. यातून तिची सुटका हुसेर्लने केली. ज्ञानमीमांसा जशी केवळ ज्ञात्याच्या संदर्भात होऊ शकत नाही तशीच ती केवळ वस्तुसताच्या संदर्भातही करणे अयोग्य आहे असे त्याने निक्षून सांगितले. याउलट, प्रत्यक्ष ज्ञानप्रक्रियेचेच विश्लेषण होणे आवश्यक आहे असे त्याला वाटते. ज्ञानानुभवातील ज्ञान घेणारा भाग व ज्याचे ज्ञान होते तो भाग या दोहोंचे अनुभवान्तर्गत पृथक्करण करणे हेच तत्त्वज्ञाचे खरे काम आहे असे त्याने मानले होते. परंतु हे काम साधे, सरळ नाही. त्यासाठी माणसाला स्वतःचे सारे पूर्वग्रह थोपवून, रोखून अनुभव घेणे साधावे लागते. आपला बाह्य जगावरील, वस्तुसतावरील इतर माणसांवरील, मूल्यांवरील इ. सारे पूर्वग्रह रोखल्याशिवाय शुद्ध फिनॉमिनॉलॉजिकल अनुभव अशक्य आहे. या रोखण्याच्या प्रक्रियेला त्याने 'इपॉके' (epoche) हा शब्द वापरला आहे. सारे पूर्वग्रह 'केसात टाकण्या'ची ('ब्रॅकेटिंग') ही प्रक्रिया हुसेर्लच्या विचारात अतिशय महत्त्वाची आहे. प्रा. बेडेकरांनी याचे जे विवेचन केले आहे ते फारच वरवरचे आणि ढोबळ वाटते. या इपॉकेच्या प्रक्रियेतूनच हुसेर्ल आपल्या विचारातील 'स्वातीत अस्मिते'च्या (ट्रॅन्सेन्डन्टल ईगो) अखेरचा टप्पा गाठतो हे लक्षात घेतल्यास या प्रक्रियेचे महत्त्व ध्यानात येईल. या निष्कर्षाच्या संदर्भातच सार्त्रने हुसेर्लवर टीका देखील केली आहे. असा एखादा 'ईगो' मान्य केल्यास अस्तित्ववादाच्या पायाखालची जमीनच सरकल्यासारखी नाही का होणार ?

हुसेर्लच्या विचारातील दुसरी महत्त्वाची कल्पना 'इन्टेशन्यालिटी'ची आहे. प्रा. बेडेकरांनी त्याला अर्थसमक्षता असा प्रतिशब्द वापरला आहे. हुसेर्लच्या पूर्वी 'इन्टेन्शन्यालिटी' हा शब्द त्याचा गुरू ब्रेन्टॅनो याने वापरला होता. व हुसेर्लनेही त्याच कल्पनेचा आपल्या तत्वज्ञानात विकास केलेला दिसून येतो. ब्रेन्टानोने इन्टेन्शन्यालिटीचा अर्थ इतकाच केला होता की मनुष्याची जाणीव नेहमीच 'कशाची तरी जाणीव' (कॉन्शसनेस ऑफ् समथिंग) असते; जाणिवेला नेहमीच 'आशय' असतो. आशयविहीन जाणीव राहू शकत नाही. हुसेर्लने ही संकल्पना वरीच विकसित आणि संकीर्ण केली. या विकसित अवस्थेत, अर्थोत्पत्ती हे इन्टेन्शन्यालिटीचे कार्य ठरते. या ठिकाणी अर्थसमक्षता हा प्रा. बेडेकरांचा शब्दप्रयोग मला अनुरूप वाटत नाही. इन्टेन्शन्यालिटी म्हणजे खरे तर 'आभिमुख्य.' हा मानवी जाणीवेचा स्वभाव आहे. व अर्थप्रत्यय या आभिमुख्याचे कार्य (परिणाम व 'फेक्शन' या दोन्ही अर्थांनी) ठरते. इन्टेन्शन्यालिटी म्हणजेच अर्थ असा गैरसमज (?) प्रा. बेडेकरांच्या विवेचनावरून होण्याचा संभव आहे. झाड पाहिल्यानंतर 'हे झाड आहे' हा अर्थप्रत्यय निर्माण होणे आभिमुख्याचे कार्य आहे. परंतु आभिमुख्य म्हणजेच हा अर्थप्रत्यय नव्हे असे मला वाटते. याच दृष्टीने, प्रा. बेडेकरांनी हा मुद्दा समजावून सांगण्यासाठी दिलेली उदाहरणे (श्वासोच्छ्‌वास, भूमीचे स्थैर्य इ.) मला या ठिकाणी प्रस्तुत वाटत नाहीत. याच संदर्भात हुसेर्लचे प्रत्ययप्रक्रिया ('नोएसिस') आणि प्रत्ययघटक ('नोएमा') यांचे विश्लेषण लक्षात घेतल्यास आभिमुख्याची कल्पना किती सूक्ष्म आणि संकीर्ण आहे याची कल्पना येईल. पुस्तकाच्या अखेरीला जी प्रश्नोत्तरे आहेत त्यातील पहिल्या प्रश्नाला उत्तर

देताना इन्टेन्शन्यालिटीमधे 'इंन्टरप्रिटेशन ऑफ् सेन्स-डेरा' अनुस्यूत आहे असे प्रा. बेडेकरांनी सांगितले आहे परंतु असे नेहमीच राहील असे नाही. उदाहरणार्थ ज्याला हुसेर्लने 'एंगो–ॲक्टस्' मानले आहे त्यांच्या संदर्भात हे लागू पडणार नाही. 'हे झाड आहे' म्हणतांना माझे झाडाचे जे 'मूल्यांकन' ('व्हॅल्युइंग') आहे ती प्रत्ययप्रक्रिया ('नोएसिस') ठरेल आणि झाडाचे प्रत्यक्ष मूल्य ('व्हॅल्यू') प्रत्ययघटक ('नोएमा') मानला जाईल. या उदाहरणात 'इंटरप्रिटेशन ऑफ सेन्सडेरा' नेहमीच्या अर्थाने मान्य करता येणार नाही. याच उत्तरामधे सिम्बॉलसंबंधी जे म्हणण्यात आले आहे तेही मनाला पटत नाही. एका अर्थाने प्रत्येक प्रत्ययघटक प्रतीकात्मकच राहील हे खरे. परंतु हुसेर्लच्या तत्वविचाराची या पद्धतीने मांडणी करणे मला निर्दोष वाटत नाही. या पद्धतीत 'मीनिंग' कुठेतरी बाहेर आहे असे वाटते. माझ्या मते एकूण ज्ञानप्रक्रियेचाच अर्थोत्पत्ती हा एक अविलग भाग आहे असे हुसेर्लला अभिप्रेत आहे. हे जर बरोबर असेल तर प्रतीकाच्या परिभाषेत या विचारसरणीचे विवेचन करणे मला योग्य वाटत नाही.

यानंतरच्या प्रकरणात अस्तित्ववादातील अस्तित्वमीमांसा आणि सत्तामीमांसा यांचे संक्षिप्त (केवळ दोन पृष्ठात) विवेचन करण्यात आले आहे. अस्तित्ववादाला वस्तुसताचे आणि मानवाचे अस्तित्व 'निर्वेधपणे' मान्य आहे. या जगात मानवाचे स्वातंत्र्यही निरपवाद आहे. स्वातंत्र्यावर मर्यादा घालणारी सारी बंधने खऱ्या अर्थाने मिथ्या आणि आत्मवंचनात्मक (सार्त्रने याला 'बॅड फेथ' म्हटले आहे.) आहेत. मात्र वस्तुसताच्या अस्तित्वासंबंधी एक मुद्दा या ठिकाणी लक्षात घेण्यासारखा आहे असे वाटते. वस्तुसताचे अस्तित्व एकप्रकारे स्वयंपूर्ण आणि अविकसनशील मानण्यात आले आहे. परंतु त्याबरोबरच ते कोणत्याही एका क्षणी किंवा एका दृष्टिकोनातून पूर्णपणे आकळले जाऊ शकत नाही असेही मानण्यात आले आहे. म्हणजेच त्याला एक घटितबाह्य (ट्रॅन्सफेनॉमिनल) अंग आहे यावरही भर देण्यात आला आहे. अस्तित्ववाद्यांना संपूर्ण जीवनाविषयी जी जुगुप्सा, ('नॉशिया') किंवा व्यस्तता (कामूचे 'ॲब्सर्ड') किंवा तर्कशून्यता वाटतांना दिसून येते त्या भावनेचे मूळ अस्तित्वाच्या या स्वरूपात आहे असे मला वाटते. प्रा. बेडेकर म्हणतात त्याप्रमाणे जर प्रश्न केवळ अर्थसाफल्य अगर वैफल्य यांचाच असता तर वरील भावना सार्‍यामधेच दिसून आली नसती. सार्त्रला सारे जग चिकट व गुळगुळीत वाटते (व्हिसकूज) तर कामूला 'अभिनेता आणि पार्श्वभूमी यांच्यात फारकत' झाल्यासारखे वाटते आणि अशाच प्रकारची जाणीव सर्व अस्तित्वादी विचारवंतांना कमी अधिक प्रमाणात घेताना दिसते.

या अस्तित्वमीमांसेतील दुसरे महत्वाचे तत्त्व म्हणजे मनुष्याचे 'अस्तित्व प्राथमिक आहे' ('एक्झिस्टन्स प्रिसीडस इसेन्स') हे सार्त्रचे प्रसिद्ध सूत्र होय. मानवाच्या समग्र परिस्थितीला आपंगणारे असे हे एक तत्वज्ञान आहे. परंतु कान्टसारख्या आदर्शवाद्यांनी वस्तूचे बाह्यरूप व साररूप असा जो भेद केला तो अस्तित्ववाद्यांनी अमान्य केला एवढाच या सूत्राचा अर्थ होत नाही. मनुष्य स्वभावाची सुद्धा कोणतीही पूर्व नियोजित चौकट (उदा. फ्रायडचे अगेघमन इ.) असू शकत नाही. या उलट ज्या परिस्थितीने व्यक्ती वेढली असते त्या परिस्थितीच्या संदर्भात ती स्वतःला घडविण्याच्या बाबतीत पूर्णपणे स्वतंत्र असते. या विचारसरणीमुळे जुन्या मनोविश्लेषणशास्त्राचा पायाच ढासळतो हे सहज ध्यानात येईल. व म्हणूनच सार्त्रने एक नवे मनोविश्लेषणतंत्रही निर्माण केल्याचे दिसून येते.

वरील दोन्ही मुद्यांचे प्रा. बेडेकरांनी आवश्यक तेवढे विवेचन केले नाही असे वाटते. तसेच याच संबंधातील आणखी मुद्दा त्यांनी पूर्णपणे सोडून दिलेला दिसतो. सर्व अस्तित्ववादी विचारवन्तांनी काळ आणि इतिहास ('टाईम ॲण्ड हिस्टरी') या दोन्ही घटकांना अतिशय महत्त्व दिल्याचे आढळते. याचे थोडेसे विवेचन याच प्रकरणात व्हावयास हवे होते. सर्व अस्तित्ववाद्यांनी 'काळा'ला मानवी जीविताचा एक मूलभूत आयाम मानला आहे. मनुष्य काळात जगतो आणि म्हणूनच आपला वर्तमान आणि भविष्य निर्माण करण्याचे संपूर्ण स्वातंत्र्य आणि सामर्थ्य त्याचेच असते. अर्थात काळाचे हे डायमेन्शन म्हणजे कान्टच्या कल्पनेतील 'कॅटेगरी' नव्हे. हा काळ प्रत्यक्ष आहे व त्यामुळेच जीवनाला काही अर्थ आहे. इतकेच काय पण, काळ आणि इतिहास यांच्यात अटळपणे गुरफटलेल्या मानवाचे संपूर्ण, एकात्म आणि तत्वज्ञानात्मक आकलन करून घेणे हेच विसाव्या शतकातील तत्वचिंतनाचे एकमेव उद्दिष्ट आहे अगर असावे, असे मानणारे

अस्तित्ववादी विचारवत काही कमी नाहीत. याला 'फिलॉसॉफिकल अॅन्थ्यॉपॉलेजी' असे म्हणण्यात येते. अलिकडच्या समाजशास्त्रीय आणि मानववंशशास्त्रीय संशोधनावर हायडेगर आणि हुसेर्ल या दोघांच्याही विचारसरणींचा बराच प्रभाव दिसतो. हे ध्यानात घेतल्यास वरील मुद्यांचे महत्त्व मान्य करावे लागेल.

पुस्तकाच्या प्रकरणात अस्तित्ववादातील नीतिमीमांसेची ओळख आहे. मनुष्याचे मनुष्यत्व त्याच्या अस्मिता प्रत्ययात असल्याने त्याचे निर्णयाचे व निवडीचे स्वातंत्र्य पूर्णपणे निर्भेळ आणि निरपवाद आहे या कर्कगार्दप्रणीत आणि साऱ्या अस्तित्ववाद्यांनी पुरस्कारलेल्या महत्वाच्या सूत्राचेच या प्रकणात स्पष्टीकरण करण्यात आले आहे. अस्तित्ववाद्यांच्या निषेधामधेच नव्या मूल्यांची प्रतिष्ठापना अनुस्यूत आहे यावर प्रा. बेडेकरांनी न्याय्य भर दिला आहे. 'मनाला येईल तसे बेशिस्त वागावे' अशीच अस्तित्ववादाची शिकवण आहे असे मानणारे आजही अनेक आहेत. अशांना या विवेचनात उत्तर सापडेल. अस्तित्ववाद्यांचा मूल्यांच्या संदर्भाला, चौकटीला, 'यंत्रा'ला, व्यवस्थेला विरोध आहे. मूल्यांच्या निर्मितीला विरोध नाही हे जाणून घेणे आवश्यक आहे. एरवी या विचारसरणीवरच अन्याय केल्यासारखे होईल. ही मूल्यनिर्मिती व्यक्तीच्या अस्तित्वातून व तिच्या निर्भेळ स्वातंत्र्यातून होणे मात्र जरूर आहे. जो निर्णय कशाला तरी 'मानून', 'स्मरून' केला जातो तो स्वतंत्र कसा मानायचा ? भारतीय धार्मिक–आध्यात्मिक कल्पनांच्या संदर्भात केलेले हे विवेचन उद्बोधक आहे यात शंका नाही.

तथापि, कर्ककार्दच्या वरील सूत्राच्या संदर्भातच मुख्यत्वे करण्यात आलेली ही मीमांसा मला अतिशय अपूर्ण वाटते. सार्त्र आणि कामू या दोघांच्याही नीतिविचारांची या ठिकाणी वास्तविक ओळख व्हावयास हवी. आणि अस्तित्ववादी नीतिमीमांसेतील ज्याला काहीसा अधिक महत्त्वाचा मानता येईल अशाच विचारवंताची निवड करावयाची असल्यास सार्त्रचीच करावयाला हवी. याला काही करणे आहेत. एकतर सार्त्र (आणि कामू सुद्धा) यांच्या साहित्याच्या द्वारे सामान्य माणसापर्यंत यांच्या नैतिक विचाराची नव्हाळी पोचलेली आहे. तुलनेत ते अधिक 'लोकप्रिय' तत्वज्ञ आहेत. दुसरे असे की, अस्तित्ववादी विचारसरणीतील नीतिमीमांसेच्या संदर्भातील मुख्य सूत्र आपल्याला तर्कत: कोणत्या भूमिकेवर नेऊन सोडते याची कल्पना सार्त्रच्या विचारातून येते व ती अतिशय निर्णायक महत्त्वाची आहे. तिसरे असे की, सार्त्रचे नीतिशास्त्र जरा वेगळे आहे. व म्हणूनच ते समजून घेण आवश्यक आहे.

मनुष्याचे निर्णयस्वातंत्र्य निर्भेळ आणि निरंकुश आहे आणि प्रत्येकाने स्वतःचा निर्णय स्वतःच घ्यावयाचा असतो अशी प्रामाणिक भूमिका स्वीकारल्यास रूढार्थाने ज्याला आपण नीतिशास्त्र म्हणतो ते निर्माणच होऊ शकत नाही. 'बिइंग अॅण्ड नथिंगनेस'च्या अखेरीस सार्त्रने हे ओळखल्याचे दिसते व म्हणूनच माझा निर्णय सर्वांसाठीच योग्य आणि चांगला राहील इ. लंगडी विधाने त्याने केलेली आढळतात. त्याला असे करावे लागले याचे मुख्य कारण म्हणजे नीतिमीमांसेसाठी सर्वांना समान अशा सारभूत तत्वांचा स्वीकार (उदा. कान्टचा कॅटेगोरिकल इम्परेटिव्ह.) करणे आवश्यक ठरते. आणि असा कोणताही आधार अस्तित्ववादाच्या दृष्टीने 'मूले कुठार:' ठरेल. दुसरी अडचण अशी आहे की, दुसऱ्या व्यक्तीचे अस्तित्वच मुळी मी माझ्या अस्तित्वाच्या अस्वस्थतेमधून, त्याने माझ्या अस्तित्वाला जो धोका निर्माण केल्यासारखे मला वाटते त्या जाणिवेतूनच समजू शकतो. आता ही व्यक्ति–व्यक्तींमधील संबंधाची भूमिका राहील. यातून संघर्षाशिवाय कशाची निष्पत्ती होण्याचा संभव आहे ? दोन व्यक्तींमधील हार्दिक, भावात्मक संबंध सार्त्रच्या विचारसरणीतून निर्माण होणे असम्भव आहे. जे दोन व्यक्तींच्या बाबतीत लागू पडते तेच स्त्री–पुरुष यांच्याही संबंधाला लागू आहे. खरे प्रेम देखील अशक्य होऊन बसते. ही कोंडी फोडतांना मग पळवाटा शोधाव्या लागतात. एकदा धुडकावलेला मार्क्सवाद मागल्या दाराने आत आणावा लागतो. बौद्धिक सर्कशी कराव्या लागतात. मानवाला अखेरचा शब्द मानून देखील हिंसा न्याय्य ठरवावी लागते; आणि काय करावे लागत नाही ? असा हा सार्त्रच्या नीतिकल्पनेचा विकास (?) झाला आहे. यातील काही भाग तरी अस्तित्ववादाच्या मूळ सूत्रांचा अटळ, तार्किक परिपाक आहे असे मला वाटते. व ते समजण्यासाठीच सार्त्रचा विचार होणे आवश्यक होते, असेही वाटते. सार्त्रच्या नीतिमीमांसेमधील हे आन्तर्विरोध आणि अडचणी प्रा. बेडेकरांनी लक्षात घेतलेल्या दिसत नाहीत. 'माझे

एकटयाचे वर्तन हे सर्वांचे वर्तन असू शकेल' ही सार्त्रची जाणीव अस्तित्ववादी दर्शनाशी सुसंगत आहे असे ते पुस्तकाच्या समारोपात (पृ. ४७) म्हणतात. परंतु ते बरोबर नाही. या वाक्यातून ध्वनित होणारी भूमिका सार्त्रने आपल्या 'एक्झिस्टेन्शियालिज्म् इज ए ह्युम्यानिज्म्' या प्रसिद्ध निबंधात घेतली आहे हे खरे. परंतु नंतरच्या काळात त्याने स्वतःच या भूमिकेचा इन्कार केला आहे; इतकेच नव्हे तर तो निबंध लिहिला गेला नसता तर बरे झाले असते असेही उद्‌गार काढले आहेत. तेव्हा या निबंधावरून काढलेले निष्कर्ष सार्त्रला अभिप्रेत नाहीत हे ध्यानात घ्यावयास हवे. शिवाय माझा निर्णय ज्यावेळी मी इतरांसाठीही चांगला समजतो त्यावेळी पूर्वीच्या नैतिक तत्वज्ञांनी केलेली चूकच मी पुन्हा आळवीत असतो. याला सार्त्रने 'बॅड फेथ' असे म्हटले आहे. याच कारणासाठी त्याने मॉरल फिलॉसॉफर्सवर टीकेची झोड उठविली होती. तेव्हा प्रा. बेडेकरांनी काढलेले निष्कर्ष सार्त्रला गैरलागू आहे. तसेच प्रा. बेडेकर म्हणतात तशी 'इतरांशी संलग्नता' देखील सार्त्रच्या भूमिकेत सापडत नाही. स्नेहपूर्ण सहजीवन आणि हार्दिक प्रेम या दोन्ही मूल्यांना सार्त्रच्या दर्शनामध्ये वाव आहे असे मला वाटत नाही. याचे थोडेसे विवेचन वर केलेलेच आहे. सार्त्रचे तत्वज्ञान परिणामतः व्यक्तिवादी आहे असेही मला वाटते. व्यक्ती स्वतःच स्वतंत्र निर्णय घेऊन आपल्या जीवनाचे स्वतःचे मूल्य निर्माण करीत असते असे ज्यावेळी सार्त्र म्हणतो त्यावेळी, कळत न कळत, तो जुन्या रोमांचवादी व्यक्तिवादाच्या भूमिकेच्या जवळ जातो अशी त्याच्यावर जी टीका करण्यात येते त्यात बरेच तथ्य आहे यात शंका नाही.

एकूण संपूर्ण विवेचनात नीतिमीमांसेच्या बाबतीत कामू आणि ज्ञानमीमांसेच्या संदर्भात हायडेगर या दोघांनाही पूर्णपणे वगळण्यात आलेले आहे हे खटकल्याशिवाय राहत नाही. निदान कामूचा विचार होणे आवश्यक होते. अस्तित्ववाद हे एक आशावादी दर्शन आहे, अशी भूमिका प्रा. बेडेकरांनी पुस्तकाच्या समारोपात मांडली आहे. कामूचाच दृष्टिकोन ही भूमिका प्रामुख्याने बळकट करणारी आहे असे मला वाटते व म्हणून त्याच्या दृष्टिकोनाचीही ओळख, जाता जाता का होईना, करून देण्याची गरज होती.

तथापि, अस्तित्ववादाकडे बघण्याचा प्रा बेडेकरांचा दृष्टिकोन मला सर्वथैव योग्य वाटतो. जुन्या–नव्या तत्वज्ञानाच्या सुऱ्या वापरून या तत्वज्ञानाचीही चिरफाड करता आली नसती असे नाही. परंतु तसे करताना या विचारसरणीच्या विलक्षण आणि अपूर्व अशा लोकप्रियतेचे, कलाकार आणि साहित्यिक यांना त्याविषयी वाटणाऱ्या जवळीकीचे रहस्य कधीच उमगले नसते. त्यासाठी प्रा. बेडेकरांच्या दृष्टिकोनासारखाच व्यापक, सहानुभूतीपूर्ण आणि ऋजु दृष्टिकोन आवश्यक आहे. त्यामुळेच या एकूण विचारसरणीचे जे मूलतत्व आहे त्याला त्यांनी न्याय दिलेला आहे असेच म्हणावे लागेल. या तत्वज्ञानातील काही भाग निश्चितपणे किचकट आहे. तरीपण प्रा. बेडेकरांनी करून दिलेली ओळख मात्र किचकट वाटत नाही. कठीण विषय सोपा करून सांगण्याचे त्यांचे नेहमीचे कसब या ठिकाणीही दिसून येते.

पुस्तकाच्या अखेरीस श्री. विश्वनाथ मोरे यांनी प्रा. बेडेकरांची घेतलेली एक मुलाखतही देण्यात आली आहे. मराठी साहित्यावरील अस्तित्ववादाचा परिणाम, साहित्यातील 'बंड', सर्जनशीलता, लिटिल मॅगेझिन्सची आजच्या संदर्भात भूमिका इ. विषयांवरील प्रा. बेडेकरांची मते त्यात व्यक्त झाली आहेत. ही मते कुणाला पटतील कुणाला पटणारही नाहीत. तरीपण ती मुलाखत येथे पुनर्मुद्रित केल्याने विषयाला एकप्रकारचे पूर्णत्व आल्यासारखे वाटते. अगदी सुरवातीस प्रा. व. दि. कुळकर्णी यांनी आपल्या भाषणात मराठीमध्ये आजपर्यंत झालेल्या अस्तित्ववादावरील लिखाणाची माहिती दिली आहे. अभ्यासकांना ती उपयुक्त ठरावी.

अवघ्या चौसष्ट पानांच्या या पुस्तिकेची किंमत रु. ३ आहे. ती जरा जास्त वाटते. अधिकाधिक लोकांपर्यंत ज्ञान पोचावे अशी जर प्रामाणिक इच्छा असेल तर किंमती कमी होणे आवश्यक नाही का ?

[**अस्तित्ववादाची ओळख** : ले. दि. के. बेडेकर, व्हीनस प्रकाशन, शनिवारपेठ, पुणे तीस, १९७२. मार्च, मूल्य तीन रुपये फक्त.]

□ □

स्नेहांकिता

कुंदा पारसनीस

'स्नेहांकिता' हे जुन्या जमान्यात गाजलेली नटी स्नेहप्रभा प्रधान यांचे आत्मकथनपर पुस्तक. विख्यात स्त्रीरोगचिकित्सक व सर्जनशील सर्जन डॉ. वि. ना. शिरोडकर ह्यांच्या मृत्यूनंतर स्नेहप्रभा यांचा जो लेख महाराष्ट्र टाइम्समध्ये प्रसिद्ध झाला त्यामुळे दूरदूरच्या (पुणे–मुंबई आणि वैद्यकीय जग यापासून दूर) वाचकांचेदेखील कुतूहल जागृत झाले हे विदित आहेच. जिज्ञासा, विशेषत: दुसऱ्याच्या आयुष्याबद्दलची जिज्ञासा हा माणसाच्या मनातला एक प्रबळ विकार आहे. आत्मचरित्रे ती भूक भागवितात. 'स्नेहांकिता' हे पुस्तक वाचकांची जिज्ञासा तृप्त करते आणि वैचारिक समाधानही देते. शिरोडकर आणि स्नेहप्रभा यांच्या अठरा वर्षांच्या मैत्रीचा हा इतिहास आहे. ह्या स्नेहबंधाविषयी वाचल्यावर वाचक स्निग्ध बनतो. या जगावेगळ्या प्रीतीचे चित्रण करताना, अनुभव, आठवणी सांगताना, मनात मंथन करून काढलेले जे विचार स्नेहप्रभांनी मांडले आहेत ते मनाची पकड घेतात.

डॉ. शिरोडकरांची भेट हा उत्कर्षबिंदू धरून आपल्या पूर्वायुष्याची ओळख पुस्तकाच्या प्रारंभीच्या २६ पानांपर्यंत स्नेहप्रभांनी करून दिली आहे. नुकतीच शिक्षणक्षेत्रातील (कै.) प्रि. विठ्ठलराव प्रधानांची जन्मशताब्दि त्यांच्या चाहत्यांनी केली, त्यांची व सौ. ताराबाई प्रधान (ह्याही शिक्षणक्षेत्रातीलच) यांची स्नेहप्रभा ह्या कन्या होत. सुशिक्षित, सुसंस्कृत, ध्येयवादी, कार्यशील आईवडील; पण घरचे वातावरण काही कारणामुळे विचित्र होते. कौटुंबिक सुख स्नेहप्रभांना मिळाले नाही. १९३६ साली आई व स्नेहप्रभा यांनी वेगळे घर केले. आईच्या आजारपणापासून सर्व जबाबदारी त्यांच्यावर पडली. आपले डॉक्टर बनण्याचे लहानपणापासून बाळगलेले स्वप्न बाजूला सारून त्यांनी १९३९ साली चित्रपटसृष्टीत प्रवेश केला (४६ साली आई वारली व त्या एकट्या पडल्या.) १९५० साली चित्रपटसंन्यास घेऊन फक्त रंगभूमीवर कामे केली. ह्या दोन्ही क्षेत्रांतील अनुभव, आर्थिक बाबतीतले धक्के, आईच्या आजारपणात जडलेला निद्रानाशाचा रोग इत्यादींना कंटाळून त्यांनी बाटलीभर गोळ्या घेऊन जीवित संपविण्याचा प्रयत्न केला. त्यातून त्या वाचल्या, पण ओळखीच्या एका वयोवृद्ध डॉ. डोशींनी त्यांच्या विश्वासाचा फायदा घेऊन त्यांचे सामानसुमान, दागदागिने, लायब्ररी गिळंकृत केले. पुढे त्यांना मुंबईच्या क्लबरोडवर जागा मिळाली. १९४० साली नट किशोर साहू यांच्याशी त्यांचे लग्न झाले होते व घटस्फोटही घेतला होता दुसरे लग्न फेमस पिक्चर्समधील एका गृहस्थाशी झाले. स्नेहप्रभांच्या पैशावर डोळा ठेऊन झालेले हे लग्नही अयशस्वी झाले—पुढे त्यांनी घटस्फोट घेतला. क्लबरोडवर राहत असताना (दिवस गेल्यामुळे) त्यांची प्रकृती तपासण्याकरिता कुणीतरी त्यांना डॉक्टर शिरोडकरांचे नाव सुचविले आणि अशा तऱ्हेने त्यांची पहिली भेट डॉक्टर–पेशंट या नात्याने झाली. स्नेहप्रभा लिहितात, "बुद्धीचे असामान्य तेज त्या व्यक्तीच्या चेहऱ्यावर सूर्यप्रकाशासारखे पसरले होते आणि त्या व्यक्तिमत्त्वाला अवर्णनीय गोडवा होता." पुढे स्नेहप्रभांची प्रकृती बिघडली व शिरोडकर नर्सिंग होममध्ये क्यूरेटिंगसाठी त्या गेल्या. नर्सिंगहोम सोडताना त्या म्हणाल्या, 'या कधी तरी चहाला.'—आणि अठरा वर्षांच्या मैत्रीचा भरभक्कम पाया घातला गेला!

ह्यानंतर स्नेहप्रभांनी आपली व शिरोडकरांची (ह्यांना त्या डॉक असे म्हणतात) मैत्री कशी वाढत गेली, त्यात अडचणी काय आल्या, शिरोडकरांच्या अपुऱ्या मनोबळामुळे मानसिक त्रास कसा झाला, वादविवाद, रडणे, मैत्रीत खंड पडणे एतद्विषयक आठवणी सांगितल्या आहेत, शिरोडकरांची काही पत्रे दिली

आहेत, त्या कालखंडातल्या ठळक आठवणीही दिल्या आहेत. शिरोडकरांचे स्नेहप्रभांच्या घरी जाणे येणे सुरू झाले. कधी पहाटे ऑपरेशन्स सुरू करण्यापूर्वीचा चहा ते त्यांच्या घरी घेत. दररोज दुपारच्या चहाला स्नेहप्रभा डॉक्टरांच्या कन्सल्टिंग रूमवर जात. पुण्यास गेलेल्या शिरोडकरांच्या पत्नी कमलाबाई मुंबईस परतल्यावर त्यांनी स्नेहप्रभांकडे मोकळेपणाने येणे बंद केले. घाईने येत व जात. आपल्या मैत्रीत छपविण्यासारखे काही नाही तेव्हा कमलाबाईंना सांगावे असे स्नेहप्रभांचे म्हणणे शिरोडकरांना मान्य नव्हते. ते पत्नीस विलक्षण भीत. परंतु त्यांना मैत्रीही तोडायची नव्हती. बऱ्याच दिवसांनी कमलाबाईंना कळले आणि त्या रागावल्या. स्नेहप्रभा मात्र, मैत्रीतील चोरटेपणा खलास झाला म्हणून सुखावल्या. 'एका उदात्त मैत्रीला किळसवाणा चोरटेपणा कलंकित करीत होता' ते संपले. पण ते एवढे सरळ नव्हते. शिरोडकरांना स्नेहप्रभा कोर्टकचेऱ्या करील, ब्लॅकमेल करील हे भय वाटले ! ह्याबद्दल चीड, उद्वेग, संताप चांगला कथन केला आहे. अपमान गिळून, स्वतःची हार मानून, शिरोडकरांच्या मनातले आपले स्थान व त्यांचे आपल्या जीवनातील स्थान ओळखून स्नेहप्रभांनी डॉक्टरांशी मैत्री टिकविली, एकमेकांवर माया केली. शिरोडकर परदेशात जात तेव्हा त्यांना पत्रे पाठवीत. त्यात त्यांच्या कामाची माहिती आहे तसेच स्नेहप्रभांवरील प्रीती सशब्द केली आहे. स्नेहप्रभांना शिरोडकरांच्या कामातही रस होता; त्यांच्या पुस्तकात शस्त्रक्रियेची अवघड रेखाटने त्यांनी करून दिली. शिरोडकरांच्या अनेक वेधक आठवणी व पत्रे ह्या पुस्तकात ग्रथित केली आहेत. त्यांचा आजार आणि मृत्यू ह्यावेळच्या स्वतःच्या स्थितीचे, विचारांचे दर्शन स्नेहप्रभांनी उत्कटतेने केले आहे.

'स्नेहांकिता' हे शिरोडकरांबद्दल असल्यामुळे पानापानातून डॉक्टरांचे मनोज्ञ दर्शन घडते. त्यांच्या गुंतागुंतीच्या मनाचे ज्ञान होते, त्यांच्या व्यक्तिमत्वाचे विविध पैलू दिसतात. त्यांचे अवगुण कळूनही त्या दोषांसकट, लेखिकेप्रमाणे, आपण डॉक्टरांचे प्रभावी व्यक्तिमत्त्व स्वीकारतो. A hero is a hero at all points हे कार्लाइलचे तत्त्वज्ञान मागे पडून लिटन स्ट्रॅचीचे म्हणणे स्वीकारल्याला बराच काळ लोटला आहे. त्यामुळे, 'जे डॉक जगाला दिसले नाहीत त्यांचे दर्शन ह्या पत्राद्वारे'—पुस्तकद्वारे होते म्हणून वाचक स्वागतच करील. गुणदोष, हावभावासकट शिरोडकर डोळ्यासमोर उलगडत राहतात. अर्थात स्नेहप्रभांच्या मनाने सरूप केलेले, त्यांच्या दृष्टीतून, मैत्रीतून साकार झालेले, त्यांच्या जाणीवेतील शिरोडकर. अमाप यश, भरघोस कौतुक, अगणित संपत्ती मिळविणाऱ्या ह्या बुद्धिमान, कलासक्त, आंतरराष्ट्रीय कीर्तीच्या कुशल सर्जनच्या जीवनाला आणखीही एक बाजू होती. त्यांच्यामधील न्यूनगंडामुळे त्यांच्या व्यक्तिमत्वास एक विशिष्ट वळण लागले होते. त्यांच्या १५-६-५८ च्या पत्रात ते आपली व्यथा मांडतात. '...कॉलेजातही ज्याला याच न्यूनगंडाचा त्रास सहन करावा लागला आणि आजही सहन करावा लागतो, हे समजून घेतलंस तर मी इतका भित्रा, हळव्या मनाचा का आहे, वरचेवर अश्रू का सांडतो, कुठलाही निश्चित मार्ग का ठरवू शकत नाही याची तुला कल्पना येईल.' ह्या पुस्तकातील त्यांच्या पत्रांवरून आणि आठवणींवरून त्यांच्या स्नेहप्रभांवरील प्रीतीची आणि स्नेहाच्या जरुरीची कल्पना येते. आणि मनात येते हा माणूस किती गुंतागुतीचा आहे ! जिच्यावर खूप प्रेम केले तिच्याबद्दल ब्लॅकमेलसारख्या गलिच्छ वृत्तीचा संशय त्यांना आला हे वाचून वाचक सुन्न–खिन्न होतो. त्यांच्या अनुभवविश्वाशी हे संगत असेलही. कशाचा तरी ध्यास घेतलेला जिद्दी माणूस एककल्ली, स्वतःच्याच दृष्टिकोणातून पाहणारा, वागणारा असतो तसे हेही आहेत आणि तरीही उदार आहेत, मृदु मनाचे आहेत. वैद्यकीय क्षेत्रात ते एक creative genius आहेत परंतु हा यशस्वी माणूस अशांत, अस्वस्थ आहे. घरापासून पळवाटा शोधीत आहे. बाळपणीच्या खुणा जन्मभर बाळगाव्या लागतात त्या ह्या अशा !

'स्नेहांकिता' या आत्मकथनामधून स्नेहप्रभांची ओळख होणे अपरिहार्य आहे. एक सुसंस्कृत, प्रगल्भ, भावनाशील व्यक्तिमत्त्व वाचकांच्या डोळ्यांसमोर उभे राहते; आणि ते 'पटेल ते करणार, बोलणार तशी चालणार' अशा शकुंतला परांजपे, इरावती कर्वे यांची आठवण करून देते. बेडर, बंडखोर, विचारी आणि मनस्वी, थोडी भावविवश आणि मायेची तहानेली अशी ही स्त्री आहे. दुःख हिने भोगले आहे. नाट्य हिने जगले आहे. चित्रपट व रंगभूमी ह्या क्षेत्रांमध्ये असलेल्या इतरांपेक्षा ही वेगळी पडली आहे. भोवतालच्या परिस्थितीमुळे, त्यांच्या आयुष्यामुळे स्नेहप्रभांची जी मनोरचना बनली आहे तीत कौतुक

करण्यासारखे आहे. कणव येण्यासारखेही आहे अतिशय बुद्धिवान् माणसांना एकाकीपणाचा शाप असतो. शिरोडकरांच्या बाबतीतही हेच लागू आहे. आणि त्यांच्यासारखाच स्नेहप्रभांनाही बाळपणचा वारसा मिळाला आहे, मनोगंड निर्माण झाला आहे. सावत्र बहिणीने वडिलांचा ताबा घेतला होता. वडिलांचे प्रेम मिळाले नाही. खऱ्या अर्थाने कौटुंबिक सुख लाभले नाही. ह्यामुळे स्नेहप्रभांना father complex आलेला आहे.

शिरोडकर व स्नेहप्रभा यांची मैत्री अशी एकमेकांच्या जीवनातील पोकळी भरून काढणारी म्हणून दृढ झालेली दिसते. ही एक विलक्षण मानसिक-बौद्धिक व भावनिक मैत्री होती असे पुस्तकावरून कळते. ही जगावेगळी प्रीती वेगवेगळ्या रंगातून दाखविली आहे. दोन स्त्रिया किंवा दोन पुरुष ह्यामध्ये असावे तसे हे मित्रप्रेम होते [हल्ली असे म्हणणेही दिशाभूल करणारे ठरावे अशी (साहित्यिक) परिस्थिती निर्माण झाली आहे !], नव्हे त्याहीपेक्षा अधिक होते. कारण ही मैत्री आपापल्या क्षेत्रात अद्वितीय ठराव्यात अशा समान व्यक्तींची होती. दोघांनाही छळणारे मनोगंड— स्नेहप्रभांची पितृप्रेमाची अतृप्त भूक, व शिरोडकरांची अस्वस्थता-यामुळे दोघेही मनाने फार जवळ आले. त्यांच्या मैत्रीत अनैतिक नसावे कारण तसे असते तर ते नाकारण्याची जरुरी नव्हती. काही जगावेगळे घडले नसते. आणि ह्याचेच वाचकांस अप्रूप वाटते. शिरोडकरांच्या पत्रांमधून ही उत्कट भावना दिसून येते. त्यांना समजून घेण्याची मानसिक, बौद्धिक पातळी, विश्रांतिस्थान, निर्हेतुक स्नेह त्यांना इथे लाभला असावा. ते स्नेहप्रभांना बेटा म्हणून संबोधतात, स्नेहप्रभा शिरोडकरांना पित्याप्रमाणे मानतात. स्नेहप्रभांनी फ्रॉईडचा बाप काढला असला तरी ह्यापेक्षा अधिक complex ही मैत्री आहे; पण म्हणजे काही ती वाईट नाही. ह्या मैत्रीचा सौ. कमलाबाई शिरोडकर यांना विशेष राग यावा यात नवल नाही. कारण पति शरीराने दुसरीचा झाला तरी पत्नी त्यास क्षमा करू शकेल, पण तो मनाने, भावनेनेही दुसरीचा झाला तर ती खंक होते, तिचे काहीच उरत नाही, आणि ही स्थिती असह्य होते. हे पुस्तक प्रथम हाती धरताना वाचक कोणकोणत्या अपेक्षा करील सांगता येत नाही. स्नेहप्रभा नटी, दोनदा घटस्फोट घेतलेली, डॉक्टर शिरोडकरांचा लौकिक-दुर्लौकिक, तेव्हा नुकत्याच प्रसिद्ध झालेल्या काही आत्मचरित्रांप्रमाणे हे असेल असे वाचकांस वाटले तर त्यात आश्चर्य नाही. ह्या पुस्तकात कथन केलेली आगळी प्रीती हेच खरे आश्चर्य आहे.

शारीरिक व मानसिक दृष्ट्या सतत आजारी असणाऱ्या स्नेहप्रभा विचारांनी तेवढ्याच निरोगी आहेत. मनोगंडामुळे पछाडल्यामुळे मथत राहणाऱ्या न्यूरॉटिक माणसाचे विचार ग्राह्य असतातच असे नाही. मन कुरतडत बसण्याचीच सवय-पुष्कळांना असते. पण तत्त्वज्ञान, साहित्य व कला यात रस व गम्य असणाऱ्या बुद्धिमान स्नेहप्रभा सुजाण, समंजस आहेत. मुळापासून विचार करण्याची व निष्कर्ष काढण्याची सवय व कुवत त्यांच्यामध्ये आहे हे ह्या पुस्तकात

'युगवाणी' मासिकासंबंधी माहिती

१.	प्रकाशन स्थळ	: विदर्भ साहित्य संघ, झाशीराणी चौक, नागपूर १२
२.	प्रसिद्धीचा नियतकाल	: मासिक (दरमहा एक तारीख)
३.	मुद्रकाचे नाव, राष्ट्रीयत्व व पत्ता	: पां. ना. बनहट्टी, भारतीय, नारायण मुद्रणालय, धंतोली, नागपूर १२
४.	प्रकाशकाचे नाव, राष्ट्रीयत्व व पत्ता	: मा. नी. गलगलीकर, भारतीय, सरचिटणीस, वि. सा. संघ, झाशीराणी चौक, नागपूर १२.
५.	संपादकाचे नाव, राष्ट्रीयत्व व पत्ता	: प्रा. माणिक गोडघाटे, भारतीय, वि. सा. संघ, झाशीराणी चौक, नागपूर १२.
६.	वृत्तपत्राची मालकी	: विदर्भ साहित्य संघ, नागपूर १२

मी मार्तंड नीळकण्ठ गलगलीकर, सरचिटणीस, विदर्भ साहित्य संघ जाहीर करतो की, वर दिलेली माहिती माझ्या माहितीप्रमाणे व समजुतीप्रमाणे संपूर्णतः खरी आहे.

मा. नी. गलगलीकर,
प्रकाशक

(सरचिटणीस, वि. सा. संघ, नागपूर १२)
१ मार्च, १९७३

जागोजागी विखुरलेल्या विचारांवरून, मतांवरून वाटते. डॉक्टरांच्या वागणुकीची व स्व-मनाची मीमांसा, लग्नातील परस्परसंबंध, कुटुंबसंस्था, नियती, मृत्यू, धर्म, मन-इत्यादींवर त्यांनी बराच विचार केलेला आढळतो. आचार्य रजनीशांबद्दल लिहिताना त्या म्हणतात, व्यक्ती बिघडली, घसरली तरी त्यांचे विचार ग्रहण करण्यासारखे असतील तर कवटाळावेत. त्या एकाकी स्त्रीची दु:खे सांगतात तर भावनांचा सुदृढ विकास होऊ दिला तर त्यांची तृप्ती अनेक प्रकारांनी होऊ शकते असे प्रतिपादतात. प्रत्येक व्यक्तीचे एकादे अंग कमकुवत असते असे म्हणून डॉक्टरांच्या अवगुणांची चर्चा करतात.

स्नेहांकिता मधील ह्या सर्व विचारांमुळे ह्या आत्मकथनास वेगळेपणा लाभला आहे खरा पण त्याचा अतिरेक झाल्यामुळे उणेपणाही आला आहे. निष्कारण भाष्ये आणि लांबण यामुळे रसभंग होतो तर कधी कधी पुनरुक्ती होते. त्यांची शैली आकर्षक पण मधूनच येणारी इंग्रजी थाटाची वाक्यरचना मात्र खटकते. " एकेक दार बंद होणे स्वीकारताच निवृत्तीची एकाहून एक सुंदर दालने माझ्यासाठी उघडली जाऊ लागली " अशासारखी सुंदर रचना लक्ष वेधून घेते. पण वेळोवेळी निष्कर्ष काढण्याची, जनरलायझेशन करण्याची, मतांचे शेपूट चिकटविण्याची फार खोड " माणसाची अपूर्णताच त्यास दुसऱ्याकडे खेचते " इ. इ. प्रत्येक वेळी मांडणे (शरश्चंद्र चटोपाध्यायांची याद) सानेगुरुजी यांच्या लेखनात खपून जाते, इथे नाही. पुस्तकाच्या मांडणीत यामुळे चढउतार येतो. स्नेहप्रभांचे विचार, आठवणी, भाष्य अशा सरमिसळीमुळे एक प्रकारची नागमोडी लय निर्माण होते. मात्र त्या जेव्हा निखळ आठवणी सांगतात तेव्हा वाचक रंगून जातो. काही आठवणी हृद्य आहेत तर काही खेळकर. भावपूर्ण आठवणींमधून आणि भावनेच्या स्वगतांमधूनही भाष्य करण्याच्या किंवा शब्दांच्या मोहामुळे कृत्रिम वास येतो. डॉक्टरांच्या अवगुणांची मीमांसा केल्यावर मीही चुका केल्या आहेत इ. इ. त्या म्हणतात. पण सबंध पुस्तकामध्ये अशा घटना, प्रसंग त्यांनी दिलेले नाहीत. अठरा वर्षांच्या मैत्रीत स्नेहप्रभांकडून डॉक्टरांच्या बाबतीत काहीच चुका, दोषास्पद वर्तन झाले नसावे का, त्यांनी केवळ एकच बाजू का मांडली, असे मनात तरळून जाते. प्रांजलपणा व प्रामाणिकपणा यास गालबोट लागले असे वाटते. हा एक मोठाच दोष समजला पाहिजे. तसेच शेवटी कवितेच्या चार ओळींनंतर (...... केली पण प्रीति) डॉऽऽऽक ! हे भयंकर मेलोड्रॅमॅटिक वाटते, व परिणाम पुसला जातो. असा स्वराघात येथेच दाखविण्याची काय जरूरी ? डॉक्टरांचा मोठेपणा दाखविणाऱ्या परिशिष्टांचीही जरुरी नव्हती असे मला वाटते.

एकूण एकाद्या (ग्रीक) शोकांतिकेची आठवण करून देणारे हे पुस्तक वाचनीय आहे. जे सांगायचे होते ते सांगण्यात स्नेहप्रभा प्रधान यशस्वी झाल्या आहेत. स्नेहांकिता हे नावही मोठ्या कल्पकतेने, सार्थपणे योजिले आहे.

स्नेहांकिता (आत्मचरित्र) : स्नेहप्रभा प्रधान, पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई-३४, पृष्ठ २३९, किं. २० रु.

□ □

१ घाशीराम कोतवाल
२ काळेशार पाणी

हरिहर चंद्रशेखर घोंगे

१

' घाशीराम कोतवाल ' ही विजय तेंडुलकरांनी रचलेली एक सुसंस्कृत दंढार आहे. ' दशावतार ' ह्या नृत्यनाट्याचा अपभ्रंश दंढार ह्या शब्दाने व्यक्त होत असावा असे वाटते. किंवा दंढारीचे रूप संस्कृतांनी दशावतारात केले असावे. सूरत्व आणि असुरत्व ह्या दोन परस्पर विरोधी मूल्यांचा संघर्ष प्रदर्शित करणारा दशावतार हा नाट्यप्रकार असावा. तेंडुलकरांनीच गणपती स्तवनात ' दशावतारा यश द्या देवा ' असे लिहिले होते. (मनोहर, ११ फेब्रुवारी ७३, पान २९) पण ' घाशीराम कोतवाल ' नाटकाच्या छापील प्रतीत ' आजच्या खेळा यश द्या देवा ' असे मागणे आहे. ' घाशीराम कोतवाल ' हा एक ' ग्रँड ऑपेरा ' आहे.

'हे ऐतिहासिक नाटच नव्हे, ती अनैतिहासिक नृत्यसंगीतमय दंतकथा आहे...घाशीराम स्थलकालातीत असतात' असे तेंडुलकर सांगतात आणि इतिहासकार तेंडुलकरांना इतिहास सांगत बसतात. म्हणजेच 'पाचूच्या माहेरी उन्ह हळदिचे आले' अशी रचना करणाऱ्या पाडगावकरांना 'पदार्थविज्ञान'शास्त्राच्या प्राध्यापकाने सूर्यकिरणांचा स्पेक्ट्रम सप्तरंगाचा कसा असतो ते सांगण्यासारखे आहे. 'घाशीराम कोतवाल' हे ऐतिहासिक नाटक नसल्यामुळेच ते ऑपेरा पद्धतीने सादर केले गेले आहे. त्यात नाटच, नृत्य आणि संगीत दिग्दर्शकाच्या कल्पकतेचे कसब पणाला लागणार आहे. माणसांचे झुलते पडदे. माणसांकडून सतत झुमणाऱ्या वा गुंजणाऱ्या गणगौळणी, अभंग, लावणी आणि ठुमरीच्या सुरांनी नाटकातील घटनांमधील अवकाश भरून काढायचा आहे. गती आणि लय हेच 'घाशीराम कोतवाल' ह्या दंढारीचे महत्त्वाचे विशेष. गंमत अशी की येथे सारीच पात्रे नृत्याच्या आविर्भावात रंगमंचावर वावरतात. नाना फडणवीस सुद्धा अधुनमधून पाय फेकून नाचतो. हे नाटच नाना फडणवीस ह्या ऐतिहासिक व्यक्तिरेखेभोवती कल्पकतेने, उपहासगर्भतेने, लोकसंगीताचा साज देऊन गुंफलेले आहे. नाना फडणीसाकडे भांडवलशाही अर्थव्यवस्थेचे विकृत प्रतीक म्हणून बघावे व चूप बसावे.

ह्या नाटकातील नाना फडणवीस हे इतिहासाला ज्ञात असणारे नानाचे पात्र नसावे. घाशीराम कोतवाल. ललितागौरी आणि नाना ही सारी प्रतीके आहेत, महाराष्ट्राच्या नासू पाहणाऱ्या समाजजीवनात ह्या साऱ्या व्यक्ती तेंडुलकरांना भेटल्या असतील अथवा नसतील, पण ही सारी व्यक्तिमत्वे समाजाच्या रंगमंचावर वर्तमानात वावरतात. इतिहासात पेशव्यांना निःपक्ष न्याय मिळणे कठीण जाईल. पेशवे कुळाच्या नमे इतिहासाने महाराष्ट्राच्या ऐश्वर्यापेक्षा आणि शौर्यापेक्षा अंतर्गत कलह आणि हेवेदावे व सत्तेची पिपासा लिहून ठेवली आहे. नाना फडणीसांचे; विजय तेंडुलकरांच्या ऑपेरात चारित्र्यहनन झाले म्हणून सेतुमाधवासारखे निःपक्ष इतिहासमहर्षी चिडलेले आहेत. वास्तविक ह्या भानगडी वेगळचा आहेत. सेतुमाधवरावांचा प्रयत्न श्वानाचे पुच्छ सरळ करण्यासारखा आहे. सेतुमाधवरावांनी नानाच्या इतिहासाचा जो आलेख दिला आहे तो रियासतीचे ढोबळ वाचन केलेल्या इतिहासाच्या विद्यार्थ्याला ज्ञात आहे. नानाच्या चतुरपणाच्या कथासुद्धा अनेकांच्या कानी आहेत. नाना चारित्र्यहीन असावा अथवा बावन्नकशी सोन्यासारखा शुद्ध चारित्र्याचा असावा. पण सेतुमाधवरावांनी नानाचे जे वकीलपत्र घेतले आहे व त्याची बाजू मांडली आहे ती भक्कम नाही. त्यांचे म्हणणे असे की जिवावर बेतली असता ह्या साऱ्या भानगडी करण्यास नानांना वेळ नव्हता. येथे नेपोलियन, हिटलर, बाजीराव पेशवे नेमके समोर येतात. बुद्धीने तल्लख व प्रकृतीने दुबळी असणारी व्यक्ती तिच्या अंतरपटलामागे कामवासनेने पेटलेली नसतेच असे सिद्ध करता यावयाचे नाही. नाना राष्ट्रभक्त असेल. प्रशासक असेल. महाराष्ट्राच्या अस्मितेची बदनामी त्याच्या मानी मनाला सहन होत नसेल. ह्याची साक्ष देणारे पुरावे इतिहासातून वेचता येतात. पण नाना फडणीसाचे असे छफडे नव्हतेच अशी साक्ष देणारा पुरावा इतिहासात नाही. इतिहास नानाच्या चारित्र्याविषयी स्तब्ध आहे. म्हणूनच काळाने नानाच्या व्यक्तिमत्वावर जे पांघरूण घातले त्यातील छिद्रातून नाना उघडा पडला असतो आणि नानाचे हे उघडेपण दंतकथांनी जाहीर केले असते. व्यक्तीला श्रेष्ठत्व देण्यासाठी दंतकथांचे पीक फुटते. तसेच व्यक्तींच्या दुर्गणांचे दुर्गंधदेखील दंतकथांतील फटीत बसून असतात. काफीखानासारखा मोंगल इतिहासकारच जेथे शिवाजीच्या चारित्र्याची ग्वाही देतो तेथे महाराजांच्या चारित्र्यहननाचे स्वातंत्र्य इतिहासाच्या अप्रत्यक्ष आधारावरही कुणाला घेता यावयाचे नाही. पण संभाजीचे बाबतीत मात्र इतिहासकाराची भूमिका छत्रपतीइतकी ठाम राहू शकणार नाही.

पण विजय तेंडुलकरांची 'घाशीराम कोतवाल'-मध्ये पिंगा घालणारी सारी पात्रे पेशवेकालीन समाजस्थितीची गाणी गात असलीत तरी ते सारे आपणच आहोत. एच. जी. वेल्सच्या 'टाईम मशिनवर' आपलाच समाज आरूढ झाला आहे असे दिसेल. सेतुमाधवराव पुरोगामी संशोधकांवर कारण नसताना चिडलेत. प्रत्येकच पुरोगामी लेखक 'वडिलांचा काष्टा सोडून हासत नाही' फक्त काष्टा सुटलेला आहे तो नीट करणे आवश्यक झाले आहे एवढेच वडील मंडळींना सांगत असतो. जहिरूद्दीन महमूद नावाचा तूर्क, कंदाहारातून भारतात येतो आणि केवळ पाच वर्षांत भारतावर चांद लावून जातो. तो तीनशे वर्षेपर्यंत नांदतो—ह्या

पार्श्वभूमीवर पेशवेदप्तरातील पत्रांचा चिवडा चिवडून इतिहासकाराला जरिपटक्याची महती सांगताना केवळ मुजोरीच करावी लागते. खाली मान घालावी लागते.— पेशवेकालीन महाराष्ट्राच्या सामाजिक वसनाचा काष्टाच सुटलेला नाही, सुटलेले डोक्याला गुंडाळले गेले आहे. तेंडुलकरांच्या 'घाशीराम कोतवाल' नाटकात कदाचित एकाच जातीच्या अधःपतनाचे चित्र रंगविण्यासाठी त्यांची अभिव्यक्ती जोमकस होत असेलही. पण ह्या अधःपतनात सारेच मिसळून गेले आहेत. मराठे सरदारही सुटले नाहीत.

व्यक्तीच्या राजकीय आणि सामाजिक जीवनाचे आदर्श आणि तिचे खाजगी जीवन ह्यांत विसंगती असू शकते. लोकमान्यांनी प्रायश्चित्त घेतले हा त्या विसंगतीचाच परिणाम. साहित्यसम्राटाचे तसे एक 'नाजुक प्रकरण' होते असे सांगतात. कधी कधी फार मोठ्या सामाजिक व राजकीय अथवा साहित्यिक उलाढाली पेलणाऱ्या बुद्धीला कामुकतेची भूक लागलेली दिसते. ते नैतिक नसेलही पण नैसर्गिक आहे. डॉ. लोहियांनी 'इतिहासचक्रांत' एक सिद्धान्त मांडला आहे. माणसांच्या ऐतिहासिक कृती ज्या दृश्य स्वरूपात व्यक्त होतात तेवढ्याच जतन होतात. मनातील आवेग आणि संवेग इतिहासाला ज्ञात नसतो. बादल सरकारांनी ह्या अज्ञात आवेगांना 'बाकी इतिहास' असे म्हटले आहे. हा 'बाकी इतिहास' प्रामाणिक आत्मचरित्रातून कळू शकतो. नानांचे आत्मचरित्र उपलब्ध नाही; आणि पेशवेकालीन इतिहासकरर त्या कालखंडाचे भाट होऊन बसले आहेत. प्रत्येक इतिहासकाराची हीच चूक झालेली आहे. त्याला त्याच्या अभ्यासाचा इतिहासाचा कालखंड स्वर्णयुग वाटतो. अशा वेळी आपल्याला 'पांडित्यपण' देणाऱ्या ऐतिहासिक व्यक्तींची नालस्ती लपविण्याचाच प्रयत्न संशोधकांकडून होतो. येथे मूर्तिभंजकत्व नसते पण आततायी जाहिरात असते. बंगाली इतिहासकारांनी भोसल्यांना बदनाम करून ठेवले. हर्षवर्धनासारखा पळपुटा राजा उत्तरेच्या इतिहासकारांनी वीर ठरविला असतो. तात्पर्य हेच की नानांचा 'बाकी इतिहास' जो दंतकथांनी जमा करून ठेवला आहे, तो तेंडुलकरांनी ध्यानात घ्यायचाच नाही असे सांगण्याचा अधिकार कुणाचाच नाही. 'सवाई माधवरावांच्या मृत्यूत' नानाभोवती संशयाचे वातावरण आहेच.

नाना फडणीसाची नजर घाशीराम कोतवालाच्या ललितागौरी नामक सुस्वरूप तरुण पोरीवर कीर्तनात झुलते. आणि ललिता नानाच्या मनात बसते. तदनंतर नानाचा व्यभिचार. ललिताचा घात. घाशीरामला कोतवाली, आणि घाशीरामचा वध असे हे प्रकरण आहे. प्रकरण उपहासगर्भ असले तरी नाना विनोदी वाटतो. खलनायक वाटत नाही. नाटकातील गद्य काव्य मोरोपंती थाटाचे आहे–म्हणजे तेंडुलकर यमके झाले आहेत. कुठे ही यमके चपखलत जमतात आणि खुलतात. अनेक ठिकाणी तेंडुलकरांची थट्टा करतात. संपत जाणे हा तर जीवनाचा फार मोठा गुणधर्म आहे. पण नाटकामागची कल्पकता, शैली, आणि गुंफण समर्थ आहे. सखाराम प्रमाणे घाशीराम तत्त्वज्ञान घेऊन आलेला आहे.

'मंडळी ही माझी लाडकी बेटी...ललितागौरी. मी त्या कोल्ह्याच्या दाढेमधी कशी दिली हे बघा. बघा. हा बाप बघा. आपली पोटची पोर धंद्याला लावणारा हा बाप बघा. माझ्यावर थुंका...माझ्यावर दगड हाणा. बघा बघा...लेकिन् मैं छोडुंगा नहीं. इस पुणेको सुव्वरोंका राजही बनाऊंगा हा. (अंक १ ला पान २५)

पुण्यपट्टनाच्या वर्तमान सामाजिक जीवनावर घाशीरामजीचे भाष्य आहे की, पेशवाईवर ते तेंडुलकरच जाणे.

नानाचे तत्वज्ञान हे आपल्या समाजात 'सखाराम' घडविणारे तत्त्वज्ञान आहे.

नाना म्हणतो.

'ती होती हा देखील भ्रम. ही माया. जळणार ही काया. गौरी नाही ही सुद्धा माया. मरणसुद्धा मिथ्या आहे. जीवन पण मिथ्या आहे. कोणी नाही कुणाचे. कोणी नाही कुणाची बेटी. नाही कोणी कोणाचा बाप. आपण आपले कर्म करीत राहायचे.'

ह्याच मिथ्यावाद गीतेपासून तो शांकरद्वैतापर्यंत आणि आजही भोळ्या समाजाला अफूची गुंगी देऊन हतोत्साह करून क्रियाहीनतेच्या झोपाळ्यावर जोजवीत आहे. ह्याच मायावादाने वा मिथ्यावादाने बहुजनसमाजाला भुईसपाट करणारे विखार पाजले आणि निरर्थक शब्दांना अमृत पाजून अमरत्व दिले. नाना फडणीस हा अशा अत्याचारी श्रीमंती समाजाचा प्रतिनिधी आहे. जो तोंडाने तत्त्वज्ञान बरळतो. कृतीने कुकर्म करीत

असतो—जीवन जगताना नाच्यासारखा नाचत असतो. त्याची मूल्ये पौरुषार्थाची नसतात. त्याच्या तुलनेत कोतवाल हा मर्द आहे.

घाशीराम मरताना मर्दपणे म्हणतो 'मी गुन्हेगार आहे. माझ्या बेटीच्या खुनाबद्दल—मारा मला. आणखी मारा. माझे हात पाय तोडा. माझे शीर फोडा. या पुढे.'

तेंडुलकरांनी दोघांच्या जीवनाच्या आदर्शातील हा विरोध मस्त रंगविला आहे. वेगळे वळण घेतलेले नाटय म्हणून ह्या नाटय-नृत्य-संगीतप्रधान कलाकृतीचा आदर होणे आवश्यक आहे. तेंडुलकरांची भाषा जरी रूपकात्मक नसली तरी हे सारे नाटय मात्र रूपकात्मक आहे. त्यातील अभिव्यक्ती जेवढी प्रत्यक्ष तेवढेच नाटय अप्रत्यक्ष स्वरूपाचे आहे. पण ह्या नाटकातून शेवटी सारे हरवून जाणार आहे. लक्षात राहील नमनाची अखेर. 'श्री गणराय नर्तन करी—आम्ही पुण्याचे बामन हरी.' ह्या नाटकात नृत्य आणि संगीत, प्रधान असल्यामुळे त्याच्या कथावस्तूचा पराभव होण्याची शक्यता आहे. तमाशात कृष्णापेक्षा ढोलकीवालाच बाजी मारून नेतो.

[घाशीराम कोतवाल. पृष्ठे–६०, विजय तेंडुलकर, किंमत पाच रुपये, नीळकंठ प्रकाशन, पुणे.]

२

तुळशीरामायण वाचून कोणी परस्त्रीकडे बघण्याचे खरेच टाळले आहे काय? गुरुचरित्राची पारायणे केल्यानंतर एखाद्या तरी ब्राह्मणाने त्यातील आचारसहिता ततोतत स्वीकारली आहे काय? किंवा टिळकांच्या 'भुईमूग शेंगा' प्रकरणाने किती विद्यार्थी सत्यवचनी झालेत? आस्मान, शोनान, तुफान कादंबऱ्या वाचून कोणी 'फार्वर्ड ब्लॉक'चा सदस्य झाला असावा असे वाटत नाही. खरे म्हणजे माणसाने केव्हा काय कसे व्हायचे ते आधीच ठरले असते. 'सुकरा कस्तुरी चंदन लाविला। तेथोनि पळाला विष्ठा खाया॥' असे ज्यावेळी नामदेव म्हणतात त्यावेळी त्यांनी मानवजातीची नाडी ओळखली असते. संत म्हणतात 'शरीर संचिता आधीन। धर्मराज हिंडे वन॥' तात्पर्य—साहित्यातील श्लीलता अथवा अश्लीलता माणसांना घडवत नाही. बिघडवत नाही. भारतीय संस्कृतीच्या, विशेषत: हिंदु संस्कृतीच्या अभिमान्यांना व नीती-विशारदांना मानवाच्या जीवनात त्याच्या संचिताने वा प्रारब्धाने जो खेळखंडोबा केला असतो त्याचे पूर्ण ज्ञान असूनही तो कादंबरीकारांच्या, नाटककारांच्या, वा कथालेखकांच्या नावाने बोटे कां मोडतो तेच समजत नाही.

ह. मो. मराठे ह्यांच्या लेखणीतून उतरलेली गाववाडयातील एका रांडेच्या जीवनावरील वास्तववादी कथा वाचून व त्यावरील अपेक्षित प्रतिक्रिया लक्षात घेऊन संचिताचे तत्त्वज्ञान मनात घोटाळले. अन्यथा त्याचा आणि 'काळेशार पाणी' ह्या दीर्घ कथेचा तसा संबंध नाहीच. ह्या कथेत एक भीकी नावाची ऋव्याद रांड आहे. तिचे दोन तीन धगड आहेत. कमळा नावाची वयात येऊ घातलेली मुलगी आहे. सामंता नावाचा श्रीमंताचा सुंदर विद्यार्थी आहे. एवढेच काय पण प्रजोत्पादनाचा उत्पात करणाऱ्या पुरुषी इंद्रियाचा निर्देश आहे. जे नामाभिधान सभ्यांना खटकेल. येथे थोडी श्लील आणि अश्लीलतेची चर्चा आवश्यक ठरते. साहित्यात शिवीगाळ नको असे एक मत आहे पण सुसंस्कृतांना श्लील वाटणारे शब्द अश्लील असू शकतात. मराठीत ज्या शब्दोच्चारांनी घृणा निर्माण होते तीं स्त्री-पुरुषांच्या गुह्य इंद्रियाची नामे काही जमातीत देवांची नावे आहेत. दक्षिणेला जे पांडय नावाचे राजे होऊन गेले त्यांच्या राण्यांची नावे सुसंस्कृत मनाला खटकलीत म्हणून काय पांडयांचा इतिहास अश्लीलतेने भरलेला आहे असे म्हणावययाचे? 'सौभाग्यवती भव' हा आशीर्वाद केवढा अश्लील आहे! पण त्याचे कोणी मनाला लावून घेत नाही. सुभगा, सैरन्ध्री, माधव, जवजे हे सारे शब्द तसे अश्लीलच. पण त्याचे कोणी अर्थ लक्षात घेतलेले नसतात. अश्लीलता संस्कृतात खपून जाते. मराठीत का खपू नये एवढीच विचारणा असावी. ह. मो. मराठयांची 'काळेशार पाणी' अश्लील म्हणून जर आपण लाथाडली, तर लीळाचरित्रातील बावडीचे प्रकरण कोठे घालायचे? प्रत्येकच मानव अश्लील असतो. ही अश्लीलता त्यांच्या 'बाकी इतिहासात' असते. भीकीची अभिव्यक्ती ही काय शोकेसमध्ये 'फडक्यांच्या बाहुल्या' जपून ठेवणाऱ्या बाईची अभिव्यक्ती आहे? तिच्या जिभेवर जे खेळते ते ह. मो. मराठे ह्यांनी प्रदर्शित केले असते. ही दीर्घ कथा भीकीच्या बीभत्स तांडवापेक्षा कमळीच्या निरागसतेने भारावलेली आहे.

ज्याने हे जाणले नाही त्याने मराठचांवर अन्याय केला असेच म्हणावे लागेल. 'काळेशार पाणी' ह्या कथेत भीकीने आपल्या तंगडचा उघडचा घातल्या अथवा वस्त्र वर केले अशी वर्णने वाचून कुणाला वेश्यागमनाचा छंद लागेल असे म्हणणे आपल्या प्रारब्धयोगाचा पराभव करण्याचे श्रेय मराठे नावाच्या माणसाला आपण दिले असे म्हणण्यासारखे आहे. पंचगव्याने पूनित झालेली आपली मने 'काळेशार पाण्याने' मलीन होण्यासारखी नाहीत. तानाजी आणि उदयभानूच्या लढाईचे वर्णन वाचून महाराष्ट्रात कुणी वीर झाला नाही. खुनशी बनला नाही. ह. मो. मराठचांच्या कथेतील वर्णने आमच्या संस्कारक्षम मनावर परिणाम करणार नाहीतच.

युद्धाचे वर्णन करावयाचे म्हणजे शस्त्र आलेच. खणखणाट आलाच. रक्तपाताची दृश्ये आलीत. हे कसे टाळायचे ? रांडेच्या जीवनावर भाष्य करावयाचे म्हणजे तिचे घगड आलेत. तिची शिवीगाळ असायची. तिच्या परिसरातील बीभत्सपणा रंगवायलाच हवा. तिच्या जीवनात शरीरविक्रय, नग्नता आणि संभोग ह्याशिवाय कोणती मूल्ये असणार ? रांडोद्धाराची आदर्श, काव्यात्मक आणि युरोपियन कल्पना थोडी बाजूला ठेवली तर असे दिसेल की 'काळेशार पाणी' ह्या कथेत वावरणाऱ्या विष्ण्या, बाळचा भट, आणि मारोती वाणी ह्या माणसांच्या भुकांना तृप्त करण्यासाठी भीकी नावाची कोंबडी आणि तिची दहा 'चिकन्स' नेहमीच हवी असणार. ह. मो. मराठे ह्यानी आपले पुस्तक माणसांच्या भुकांना अर्पण केले आहे.

गुरुचरित्रातील चौथ्या अध्यायात तीन ऋषींना अनुसूयेने आपला पति घरी नसता, नग्न होऊन वाढले येथे कोणाला अश्लीलता जाणवेल ? एखाद्या शिल्पाच्या स्तनावर पदर नसेल पण बाळ जर खांद्यावर असेल तर ते शिल्प माणसाच्या मातेचे असते. अनुसूयेची नग्नता ही ममतेची, वात्सल्याची निरागस ममताळू नग्नता आहे. मराठचांच्या भीकीची नग्नता ही दारिद्र्याची, भुकेची नग्नता आहे. ह. मो. मराठचांनी संभोगाची जी अस्पष्ट वर्णने दिलेली आहेत ती कामोत्तेजक नाहीत. जुगुप्सा निर्माण करणारी आहेत. जुगुप्सा, हाच 'काळेशार पाणी' ह्या कथेचा आत्मा आहे. तिथे कुणाला अश्लीलता जाणवेल तर त्याने अनुसूयेच्या नग्नतेची विटंबना केली असेच म्हणावे लागेल. ही कथा आवेग उत्पन्न करत नाही. विषण्णता आणते. तेच ह. मो. मराठे ह्यांचे यश होय. भीकी आणि विष्ण्या ज्यावेळी दार बंद करून घेतात त्यावेळी ह. मो. मराठे वाचकांना खोलीत नेत नाहीत. भीकीच्या भुकेल्या आठ पोरांशेजारी आणून बसवितात. ज्यावेळी बाळचा भटाशी असहाय होऊन भीकीचा शृंगार चालू असतो त्यावेळी तिची कमळी नावाची पोरगी वाचकांच्या मनात कणव उत्पन्न करीत असते.

ह्या कथेत कमळी नावाची भीकीची बारा वर्षाची मुलगी आहे. तिला नुकतीच भूक लागली आहे. भीकीने शरीर नावाच्या कढईत जी भजी तळू घातली असतात त्या तळणाच्या फोडणीने तिची भूक चाळविली जाते. अशावेळी सामंता तिच्या जीवनात येतो. आपल्या 'टायफाईड' संस्कृतीला 'रोमिओ ज्युलिएट' खूपच प्रिय वाटतात. कमळी आणि सामंताकडे लक्ष देण्यास फुरसत आहे कुणाला ?

ह्या कथेत सर्वत्र वावरते एका रांडेच्या निरागस, भुकेल्या बालिकेची उडण्याची धडपड. फुलराणी होण्याचे तिचे स्वप्न असते. ह्या स्वप्नात सामंता तिचा घगड बनून येतो. पण ते स्वप्न भंगते. सामंता भंगतो. आणि सामंताच्या मागोमाग ती देखील वाळत जाते. निष्पर्ण होते. कथेचा शेवट भीषण होतो. 'काळेशार पाणी' ही कथा संभोगातून विषण्णतेकडे जाते. भीकी आणि कमळीच्या जीवनातील शृंगार माणसाचे फक्त डोळे ओले करण्यास समर्थ ठरला आहे.

खांडेकर, फडके, साने ह्यांनी मराठी वाचकांना ताकभाताची आणि रबडीची सवय लावून दिली आहे. त्यामुळे नव्या उन्मेषाच्या मराठी लेखकांनी समोर वाढलेल्या भाकरी आणि तिखटाचे पेंड झोंबतील. पण हे देखील कुणाचे तरी अन्न आहेच. ते झोंबते म्हणून त्याला लाथाडण्याचा अधिकार कुणालाच नसावा. ह. मो. मराठे ह्यांच्या 'काळेशार पाणी' ह्या कथेचा आस्वाद घेण्याची सवय आता जडवून घ्यावी. आणि कर्मठांनी अंतर्मुख व्हावे. त्याच्या सोवळ्याचे आत तो भीकी सारखाच नग्न असतो. सखाराम बाईंडर तर चक्क म्हणतोच, 'माणसे खोटी असतात. रांडा खऱ्या असतात.' खोटचा माणसांची आणि खऱ्या रांडेची ही एक वास्तववादी कथा आहे.

[**काळेशार पाणी. लेखक – ह. मो. मराठे, प्रकाशक – नीळकंठ प्रकाशन, पुणे. मूल्य ५ रुपये. सप्टेंबर १९७२.**] □ □

१ जुलूस
२ अंगारा

भास्कर लक्ष्मण भोळे

'जुलूस' आणि 'अंगारा'— हे दोन्हीही कवींचे पहिलेच कवितासंग्रह. प्रकाशनाचा काळही जवळपास सारखाच, वेष्टणावर एकाच चित्रकाराने रेखाटलेली खूपशी मिळती जुळती रेखाटणे आणि ह्याच सुसंवाद कवितेच्या भावविश्वापर्यंत नेऊन भिडविणाऱ्या समान विषयांचा, प्रतिमांचा व शब्दांचाही उभय संग्रहामधील आढळ, बरचसं साधर्म्य सांगणारं कवींचं अनुभवविश्व इत्यादी अनेक गोष्टींमुळे या दोन्ही संग्रहांचा एकत्रित विचार करण्याचा हा प्रयत्न आहे. अनुभूतींचा सच्चेपणा व विदारकपणा, जिव्हारी रुतून बसलेल्या व्यथांचा जीवघेणेपणा व सल, सामाजिक संबंधांच्या निरर्थकतेची व संदर्भशून्यतेची चीड अणणारी जाणीव — असे आणखीही काही दुवे या दोन कवींच्या कवितांना सांधतात.

> जीवांचे पंचनामे खरडतांना रस्त्यावर
> काही एक वाटलं नाही आमचं आम्हाला

म्हणणाऱ्या शिंदेंचीच विमनस्क भावना

> शून्यात झाले शून्यावाचून
> शून्यावरती अब्ज हजार

या इंगळेंच्या पहिल्याच कवितेत उमटते.

> दोरे नारूचे लांबतांना तुटणारे
> तुटण्यातून लांबणारे सतत...सारखे...
> दु:खाला का असूच नयेत सीमा ?
> आयुष्याचा पू होतो, त्या घडीस
> जाणवत नाहीत आपल्याच वेदना मेल्या जखमा
> (जुलूस)

आणि

> भयानक महारोग्यांचे पटापट मुके घेणाऱ्या
> सावल्या
> ज्यातून वाहतो काळांचा पू
> अशांतीच्या गटारातील वळवळणाऱ्या
> सडलेल्या कुजलेल्यात पडतात बाऊ
> तेच हसतात–उमटतात-प्रतिसाद–पिसाट–
> आघात करतात माझ्याच सावलीवर
> जी असते वस्त्रहीन — चारचौघांपुढे...

यामधील दु:खाची जातकुळी, अर्थाचे प्रदीर्घपण, त्या प्रदीर्घपणामुळे संवेदनाहीन होणारे अस्तित्व इतकेच नव्हे तर हे सारं व्यक्त करणारे शब्ददेखील खूप सारखे वाटतात. 'कलत्या बुबुळात तुझ्या हिरोशिमा पेटलेले विझलेले — मी जपान सजवतो' असं शिंदे म्हणतात; तर 'शब्दांच्या अर्थवाही आकाशातून बंबारडिंग झालेल्या नागासाकीसारखं क्षितीज' इंगळेंना दिसतं.

तसेच, इंग्रजी शब्द 'कवितेच्या सुलभ आकलनाच्या आड येताना' दोन्ही कवींच्या कवितेत आढळतात. 'जुलूस'च्या प्रस्तावनेत याबद्दल श्री. दि के. बेडेकर लिहितात त्याप्रमाणे 'शिंदे यांना या अडखळणाऱ्या गोष्टींचा हव्यास नाही. पण कोठे कोठे ठेच लागतेच'— इंगळेंच्या कवितेबद्दल बोलायचे तर असे म्हणता येईल की या अडखळणाऱ्या गोष्टी त्यांच्या कवितेत इतक्या पावलोपावली आहेत की वाचकाला सारखे ठेचाळतच राहावे लागते.

अर्थात् या कवींच्या अनुभवविश्वात व आविष्कारपद्धतीमध्ये जरी असे सादृश्य सकृद्दर्शनी आढळून आले तरी त्यापेक्षा तफावत ही फार मोठी आहे. आणि कवी म्हणून असणाऱ्या त्यांच्या विभिन्न कुवतीमधून ही तफावत पडलेली आहे. त्यामुळे प्रारंभी केलेली ही तुलना पुढे फार लांबविणे हे दोन्ही कवींवर अन्यायकारक ठरेल. शिंदेंच्या तुलनेत कवी म्हणून इंगळे फारच तोकडे पडतात. इंगळेंची शब्दकळा काव्यापेक्षा गद्याला अधिक अनुकूल आहे असे त्यांची कविता वाचीत असताना सारखे वाटत राहाते. शिंदेंच्या ओळींना जी

एक अंगभूत लय आहे किंवा त्यांच्या शब्दयोजनेत जी सहजता व लालित्य आहे त्यांचा संपूर्ण अभाव इंगळेंच्या कवितेत दिसून येतो. इंगळेंची अभिव्यक्ती क्रांतिकार-काच्या अभिनिवेषात कधी कधी व्यर्थ शब्दजंजाळात शिरते, गुळगुळीत प्रतिमांच्या जाळघात अडकते आणि त्यामुळे आपल्या आशयाची अभिनवताच घालवून बसते. विद्रोहाच्या कवितेतून आज वारंवार येणारे शब्द व प्रतिमा (उदा. शव, चिता, महारोग, पू, किडे, गर्भ, अबॉर्शन, गटारी, दुर्गंध, डोमकावळे, हाडुक इत्यादी) इंगळेंच्या कवितेत खच्चून 'कोंबलेले' आढळतात. वैचित्र्याच्या हव्यासापोटी ते—

जेव्हा नाकावर नाकाची चढाओी होते
दोन जिवण्यांची मग लढाई सुरू होते

अशी रसभंगकारक रचना करीत बसतात. त्यांचे शब्द अडखळणारे आहेत. ओबड धोबड आहेत आणि शैली लयशून्य आहे.

एक गोष्ट मात्र इंगळेंच्या बाजूने नमूद करणे आवश्यक वाटते ती ही की या कवीचं अनुभवाचं जग वेगळं आहे, संपन्न आहे. भयंकर आहे, विदारक आहे. कवितेत अस्फुटपणे डोकावणारे त्यांचे अनुभव इतके दाहक व ज्वालाग्राही आहेत की त्यांच्या कवितेला ते पेलत नाहीत. अनुभवांशी इमान राखण्याच्या प्रयत्नात त्यांच्या कवितेचा जो तोल जातो तो ते सावरू शकत नाहीत. अपंगाच्या दु:खाबद्दलची कणव जी त्यांच्या अनेक कवितांतून व्यक्त झाली आहे ती उत्कट आहे त्यामुळे अशा कवितांकडे 'काव्य' म्हणून क्षणभर दुर्लक्ष करून पाहिल्यास प्रत्ययकारी अनुभूतींचा त्यांना स्पर्श जाणवतो. कवीचं मन संवेदनाशील आहे. मानवी अस्तित्वाच्या व सामाजिक संबंधांच्या अनेक समस्यांनी कवी अस्वस्थ होतो, घायाळ होतो. उपेक्षितांच्या पशुतुल्य जीवनाच्या करुण कहाण्या त्यांच्या कवितां-मधून निनादतात. विलक्षण अनुभव गाठीशी आहेत; वेदनांचे फटकारे सोसल्याचे वळ मनावर ताजे आहेत—

वाईट मात्र वाटतं की एवढं असूनही त्यांची कविता मात्र मनात भरत नाही. कविता म्हणून 'अंगाऱ्या' प्रमाणे तीही वाऱ्यावर उडून जाते. त्या ऐवजी लेखकाने जर अन्य लेखनप्रकार हाताळला तर तो कदाचित् साहित्यक्षेत्रात या व्यथांचे 'निखारे' फुलवू शकेल.

'जुलूस'ची कविता मात्र निखळ, पारदर्शक कविता आहे. एका व्यथित कवी मनाचा तो हृद्य आविष्कार आहे. वेडेकरांच्या शब्दात : 'काही तरुणांच्या कवितांतून अट्टाहासाने येणारा नवखेपणा, प्रदर्शनाच्या आवडीतून येणारा बीभत्सपणा तर येथे नाहीच पण दुर्बोधततेचा नखराही नाही.' शिंदे यांच्या कवितेचे सामर्थ्य आणि सौंदर्य तिच्या सहजतेत आहे. अकृत्रिम आविष्कारात आहे. प्रसवाच्या वेणा त्यांच्या ओळीमधून जाणवत नाहीत.

काळोख डोळयांनो, स्वागत असो आसवांचे
एकदा यायलाच पाहिजे पापणीखालच्या तुमच्या जत्रेत

किंवा,

नाहीतरी कफल्लकाजवळ
डोळयांशिवाय काय कुठले

किंवा,

खरं तर तूही नसू शकतेस माझी
रागावलीस? जाऊ दे, आयुष्यच खरं नाही
पहा ना, उत्कटलेल्या ओठांवर विषाची
साय आहे.

—अशा कित्येक ओळी माझ्या वरील विधानाची साक्ष देतील.

त्यांची एकेक कविता एकेक क्षण चिमटीत पकडून असते. कवितेच्या ओळी वाचून संपतांनाच त्या पकडलेल्या क्षणाचं पाखरू वाचकांच्या मनात गिरकी घेऊन 'भुर्रर्र' उडून जातं. 'नुकताच तर कुठं संपवलाय पहिला प्रवेश' ही कविता अशाच एका कातर क्षणाला शब्दबद्ध करते. त्या कवितेत 'मीच नट आणि प्रेक्षक मीच' आहे—'माझ्यातच मी उभा असलेला' कवी गालांवर 'अश्रूंचे सवाद गोंदवून नोंदवून' कुणाला तरी आपली स्वगतं कळवतोय. हवं तर 'शेवटच्या प्रवेशात कर' म्हणतो. पण 'ओढू नकोस थरथरत्या हातांनी पडदा मात्र' असं कळवळून विनवतो. स्वतःच्या 'मृत्युपत्रातल्या भळभळणाऱ्या जखमा' त्याला दोघां-पुरत्याच राखायच्या असतात—ही subtlety शिंदेंच्या कवितेत सर्वत्रच आढळते.

तारा लावतांना तू होतीस
डहूळलेल्या पाण्यासारखी
... ...
गात होतो तुझीच तर गाथा
अन् तू उठून गेलीस

हेही असेच एक क्षणचित्र आहे. ज्याला संदर्भ मात्र प्रदीर्घ कालाचा आहे. अनेक दिसांच्या अंतरावरून कवी ह्या क्षणाकडे वळून पाहातोय. हे अंतर– घडलेल्यापासून, घडणाऱ्यापासून, संबंधितांपासून– कवीच्या भूमिकेत असणारे अंतर, अलिप्तता व शिंदेंच्या कवितेचा स्थायीभावच दिसतो. पुढं असंख्य पावलं उचलल्यावर चालून आलेल्या वाटेकडे, तिच्यातल्या वळणांकडे, विसाव्यांकडे, ओळखी–अनोळखी पाऊलखुणांकडे कवी वारंवार वळून पाहातो. अशा वेळी त्याची चिंतनशील वृत्ती त्याच्या मनाचा ताबा घेते. त्याला वेगळ्या जगात घेऊन जाते.

कोणा हाताने खुडून टाकले मला
मी बुडून गेलोय समुद्रात माझ्याच आतल्या

अशी आत्मकेंद्रितता–स्वतःच्याच सागरात विलीन झाल्याचा प्रत्यय तर त्यांच्या कवितेत आहेच तरीही त्याचवेळी 'खुडून टाकणाऱ्या कोणा हाता'बद्दल त्यांच्या मनात आकस नाही, द्वेष नाही. 'रफूचे वण नसलेला, एक कोरा प्रसंग आयुष्यात निपजला नाही' हे कवीला जाणवतं पण त्याला त्याची खंतही नाही. त्याला असे कधी वाटतही नाही की 'खोडून काढावा आयुष्यातला विधवा मजकूर.' उलट स्वतःच्या दुःखाला व्यापक संदर्भ देऊन आणि 'सूर्याच्या जखमा कल्पनेत आणून' कवी स्वतःचे दुःख किती लहान असल्याचे अनुभवतो. आणि म्हणतो—

सारं ठिबकायला लागतं घरच
तेव्हा निराळी बनते माझ्या अश्रूंची जात.

मानवी दुःखाची, असहायतेची आणि हताश परात्मभावाची जाणीवही 'जुलूस'च्या पानोपानी वाचकाला जाणवते. 'केळीच्या घडासारखे, पोटाविना उघड्यावर वाढणारे दैन्याचे गर्भ' कवीला दिसतात, 'वेदनांच्या वजावाकीचे उत्तर' त्याला मिळते तेही वेदनाच—

चढवत चढवत बरेच चढवले मजले
अजून सांगता येत नाहीत चढतील किती
इमारतभर अश्रु नांदतील
सरपटतील मजल्या मजल्यातून दुःखाचे नाद
मजले दुःखाचेच आहेत.

अशा सर्वव्यापी दुःखाचा व्यथित करणारा भविष्याक्षी अनुभव प्रतिभाचक्षूने त्याला मिळतो. भौतिकतेचे मजल्यावर चढणारे मजले त्याच्यासाठी अर्थशून्य ठरतात, मूल्यविहीन ठरतात. मजल्यांची संस्कृती व सारवलेल्या भिंतीमधील संस्कृती यांच्यातील अंतर्विरोधाला विटून कवी म्हणतो :

आत्म्याची मालमत्ता विकून
एका रात्रीपुरता केलाय तुझ्याशी सौदा

चटकन् बहाल कर मला हवी असलेली
एक सेक्युलर नाइट : मन चाटणारी.

त्याचप्रमाणे दुःखलिपित जगात दुःख बेवारशी नसतं, 'त्याला कवटाळणारे अश्रूंचे हात माझे असतात'—असा दिलासाही शिंदे सहज देवून जातात.

जिव्हाळ्याच्या वाटणाऱ्या व्यक्तींनी एकाकी सोडल्यामुळे येणारा परात्मभावही शिंदेंच्या अनेक कवितांत दिसून येतो.

जवळिकेसाठी झिजत जाणाऱ्या सडकेच्या काठासारखा
येणाऱ्या दिवसाकडे हाकेचे हात लांबवत होतो.

किंवा

माझा उध्वस्तपणा आंथरून कसले हे उत्सव तुझे

शिंदे यांच्या प्रेमकवितांचाही आवर्जून उल्लेख करायला हवा. विशेषतः त्यांच्यात आविष्कृत होणाऱ्या अवोधतेचा, सच्चेपणाचा तर कधी कुणाच्या निष्ठुरतेने व्याकुळ केलेल्या मनाच्या कातरतेचा ठसा वाचकांच्या मनावर खूप खोल उमटतो. किंबहुना तरुण पिढीच्या संतप्तपणापेक्षा, आक्रस्ताळेपणापेक्षा रोमँटिक परंपरांशी शिंदेंच्या कवितेचं नातं अधिक जवळचं आहे हेच त्यांच्या प्रेमकविता वाचून वाटायला लागतं. त्यांच्या उध्वस्तपणात, निरर्थकतेत, वाढणाऱ्या व्यथांमध्ये ही प्रेमाची किनार फारच ठळकपणे डोळ्यात भरते. 'आयुष्यातील तू दीर्घ रात्र व्हावीस', 'तुझे आयुष्य देऊन आलीस तू चांदण्याच्या झालरीचे', 'हरेक मोसम बेइमान झाल्या कवितेशी । अभावितपणे तुझे डोळे भविष्य पेरून गेले तेव्हा', 'नोंदविता येत नाहीत काही रात्री, काही श्वासांना असत नाही भाषा त्यांची', 'उजेडाचे करतांना स्वागत तुझ्या नगरीत— आयुष्याचा बळी घे वाटल्यास जुलुसात', 'पावलं ओळखून निघ जरूर गवसेल माझी दिशा'—या त्यांच्या झुळझुळ ओळी मनात कायमचं घर करून राहातात.

अर्थात् एक खास की त्या सर्वांवर आज तरी 'उसवून उसवून गेलीस तू......' अशी वैफल्याची

एक सावली सारखी भिरभिरतांना दिसते. कवी पुनः पुन्हा त्या 'मूड 'च्या भोवऱ्यात खेचला जातो. भारावल्यासारखा बेभान होवून. त्यांची कविता वारंवार याच समेवर उतरते. बहुधा त्यांच्याही नकळत. म्हणून मला तरी व्यक्तिश: वाटते की या कवीच्या कवितेत ही चक्राकार आवर्तने फार काळ चालू राहू नयेत. त्या आवर्तनांना कोष ताठर होण्याच्या आत तोडून हा कवी बाहेर येवू शकला तर तो भवितव्यात वाचकाला खूप काही देवू शकेल असा विश्वास 'जुलूस' खचितच निर्माण करतो.

'जुलूस' : क. मु. शिंदे, अस्मितादर्श प्रकाशन, औरंगाबाद : मूल्य चार रुपये.

'अंगारा' : नरेशकुमार इंगळे, युगप्रेरणा प्रकाशन, औरंगाबाद : मूल्य पांच रुपये.

□ □

बखर : एका राजाची

वसंत आबाजी डहाके

त्र्यं. वि. सरदेशमुख हे टीकाकार म्हणून आपल्या माहितीचे आहेत. 'अंधारयात्रा' आणि 'गडकऱ्यांची संसार नाटके' हे दोन मोलाचे टीकाग्रंथ मराठी वाङ्मयाच्या अभ्यासकाला उपयुक्त ठरले आहेत. मध्ये, 'युगवाणी'त त्यांची एक दीर्घकविता वाचली आहे. आणि आता कादंबरी; बखर : एका राजाची.

या कादंबरीचा निवेदक एक राजा आहे. खालसा झालेल्या एका छोटयाशा संस्थानाचा. त्याच्याभोवती इंग्रजी सत्ता, वातावरणात स्वातंत्र्याचे वारे आणि ब्राह्मण-मराठा असा जातीयवाद. एक राजा म्हणून काही जबाबदारी आहे. प्रजेचे रक्षण, कल्याण वगैरे. हे राजाचे सामाजिक जीवन. त्याला खाजगी जीवन आहे तेही विविध ताणांचे आत बाहेर तो अस्वस्थ आहे. तो हे लिहितो आहे. रोजनिशीच्या स्वरूपाचे मुक्त निवेदन. कशापासून तरी मुक्ती मिळवण्यासाठी. ही मुक्ती कशापासून आणि का ? या सबंध कादंबरीत त्या कोंडलेल्या आणि जेरबंद झालेल्या जीवनाची तडफड व्यक्त झाली आहे. जे आहे ते निरर्थक आहे आणि तरी त्यापासून सुटता येत नाही. ही existential situation आहे. हा राजा या स्थितीत अडकलेला आहे. प्रारंभापासून अंतापर्यंत ही कोंडलेपणाची अवस्था राजाच्या उद्‌गारातून कळत जाते...'हा प्रदेश तरी कोणता आहे ? ज्याच्या एकाकी पहाडांवर भयाण वारा आदळतो आहे...' राजाला आपण कशात सापडालो आहे हे कळलेले नाही, मात्र काहीतरी अमानुष असं घडतं आहे याची जाणीव आहे. ही गुदमरलेली अवस्था. माणसं जगतात. कशात, न गुंतता किंवा कसलीही जाणीव होऊ न देता. पण जो अगदी लहानशा गोष्टीतही गुंतून जातो त्यांच्या मनाची तडफड असह्य असते. या संस्थानचा हा राजा सूक्ष्म संवेदनक्षम मन असलेला आहे. जगण्याच्या अतिसूक्ष्म हालचाली त्यांच्या मनावर तरंग उठवीत असतात. अशा मनाची— existential situation मध्ये-अटळ शोकांतिका असते. सरदेशमुखांनी एका प्रतीकातून हे सुचविलेलं आहे...'माझी आवडती घोडी महाश्वेता कोठल्या वैराण माळावरून मला नेत होती...एका जुनाट शेवाळल्या विहिरीच्या तोंडाशी महाश्वेता येऊन केव्हा थडकली ते कळलंही नाही...पुढचे पाय वर करून खिकाळत तिनं तोल सावरला-आणि मी तिच्या पाठीवरून खाली आलो...' नंतर महाश्वेतेला सजवून आणण्याचा काही उपयोग नसतो...'लगाम होताच कुठं माझ्या हातात ?' हे महत्त्वाचं. कशावर सत्ता नाही. नाममात्र स्वामी. सगळं आवाक्याबाहेर असलेला यातला विरोधी ताण लक्षात यावा. आपण कशापासूनच मुक्ती करून घेऊ शकत नाही... 'नतद्रष्टा, तुला कुणी अडवलंय ? जा..या टीचभर गावढयात आणि वीतभर संस्थानात काय पुरून घेतलयंस स्वतःला...? पण, ...कुठंही गेलास तरी इथं आणून गाडतील शेवटी तुला !...' सुटू म्हटलं तरी सुटता येत नाही. भूत, भविष्य, वर्तमान-सारंच आपल्या मागं येतं. स्थळ आणि काळ यात माणूस बंदी झालेला आहे. ही बंदीपणाची जाणीव नसलेला तथाकथित सुखी म्हणायला हरकत नाही. राजा तसा नाही. तो संवेदनक्षम आहे. म्हणूनच सगळी तडफड.

अगदी बाहेरून पाहिले तरी दिसेल असा एक संघर्ष राजाच्या खाजगी जीवनात आहे. दमयंतीशी त्याचं लग्न झालेलं आहे. पण तिला तो कुठं कळलेलाच नाही. त्या दोघात कोणतेच नाते निर्माण होऊ शकत नाही. राजाला दमयंतीचे आकर्षणच नाही. त्यामुळे शरीरधर्माला फक्त तटस्थ क्रियेचे रूप येते. जीव ओतला जात नाही. राजा समागमापेक्षा स्वतःच्या मैथुनात अधिक रमतो. दोन माणसांना एकत्र बांधणे हे शरीराच्या भांडवलावर शक्य नाही. ते फक्त 'बांधणे' होईल आणि जन्मभर काचत राहील. सरदेशमुखांनी इथे आणखी एक समर्थ प्रतीक योजले आहे. दमयंतीला मूल होणे अशक्य आहे हे डॉक्टरांनी राजाला सांगितलेले आहे. पण तिला ते माहीत नाही. समागमाच्या क्रियेची निरर्थकता राजाला कळली आहे. पण संस्कारित नसलेल्या दमयंतीला ती कळू शकत नाही. म्हणून ती 'जगू' शकते. नागबळीचे व्रत करू शकते. दमयंतीच्या संदर्भात राजा 'जगू' शकत नाही. कारण क्रियेची निरर्थकता. सारं व्यर्थ आहे हे कळल्याने तर माणूस अगतिक होतो. त्याची सत्ताच नष्ट होते. स्वतःवरचीही आणि इतरांवरचीही.

माणूस केवळ स्वतःच्या संदर्भात जगू शकत नाही. तो इतरांच्याही संदर्भात जगत असतो. हा 'राजा' आहे. तो संस्थानच्या लोकांशीच नव्हे तर मातीशीही जखडलेला आहे. एक व्यक्ती म्हणून खाजगी जीवन त्याला नाही. त्याच्या प्रत्येक कृतीवर इतरांचा पहारा आहे. अंतरंगाला स्पर्श करील आणि चैतन्य आणील असे जे प्रेम राजाला हवे असते ते त्याला राजसकडून मिळते. पण त्यातून अनेक ताण निर्माण होतात निवड चुकली की सगळं चुकत जातं. चूक दुरुस्त करण्याच्या प्रयत्नात आणखी चुका होत जातात. वाटोळ्या दगडाला काहीच नसतं. पण माणसाला मेंदू असतो. डोळे असतात. राजसचा राजाच्या जीवनातला प्रवेश पुष्कळ सुख आणि अफाट दुःख देणारा आहे. राजाच्या आयुष्यातील तिचं स्थान कुणालाच संमत नाही. राजाला सावधानीचा इशारा देणारी पत्रके गावातून लागतात आणि राजसचा काटा काढण्याचे विविध प्रयत्न राजवाड्यातून होऊ लागतात. या कादंबरीचं कथानक विविध धाग्यांनी विणलेलं आहे. ती नुसती राजस आणि राजा यांची प्रेमकथा नाही. किंवा कुणा एकाची कारकीर्द असंही ढोबळ स्वरूप नाही.

एका अस्तित्वाची उलघाल तीत आहे.... "मी राज्य तरी कुणावर करतो ? आणि राज्य करतो म्हणजे तरी काय ?...आपल्या स्वतःच्या जिवालाही स्वतंत्रपणाचा अनुभव देऊ शकत नाही..." राजा असूनही सत्ता नसलेपणाची ही सततची जाणीव कादंबरीला एक वेगळा अर्थ प्राप्त करून देते..." मी आणि दमयंती..मी आणि ही राजधानी, यांचे संबंध सारख्याच स्वरूपाचे मला अलीकडे भासत आहेत..."—हे सारे भेदून जावे कसे हा अस्तित्वाशी अष्टौप्रहर झुंजणारा प्रश्न घेऊन राजाचे जगणे सुरू आहे. 'चिमटीएवढं संस्थान आणि त्याचं भिकारडं राज्य कोणीही चालवील. त्याला कितीसं शहाणपण लागतं ? पण हा भयाण चक्रव्यूह ! त्यातून कोण बाहेर ओढील ?...' हा प्रश्न घेऊन जगणं सोपं नाही. सगळं आतडं गोळा होऊन जातं. एकदम सारं तोडून टाकणंही त्याला जमत नाही. जगण्याचा अभिनय करण्याच्या भयंकर कोंडीत तो सापडलेला आहे.

या संघर्षात आणखी एक गडद अर्थ मिसळतो तो त्याच्या पोटातील अल्सरमुळे. जणु सगळ्या अस्तित्वालाच अल्सर झालेला आहे. त्याच्या वेदना साऱ्या विश्वभर पसरलेल्या आहेत. मानसिक पातळीबरोबरच शारीरिक पातळीवर सुद्धा समग्र अस्तित्वाची निरर्थकता जाणवत राहणं हे या कादंबरीचं मोठं यश आहे. आत्मनिवेदनपद्धती स्वीकारूनसुद्धा नुसत्या घटनांच्या किंवा चिंतनाच्या निवेदनात सपाटपणे न गुंतता ही कादंबरी सगळ्यांनाच एक प्रतीकात्मक अर्थ देते. पुढे अल्सर नाहीसा झालेला आहे. ऑपरेशन केल्याने त्यावेळी राजा म्हणतो, "पोटशूळ नाहीसा झाला असेलही, पण त्याबरोबर आतडं तुटलेलं आहे. असं हे आतडं तुटत राहणं असह्य आहे पण स्वीकारणं भाग आहे. पुष्कळदा ते निमूटपणानं गिळता आलं पाहिजे असं तो म्हणतो. पण ते शक्य नाही हेही त्याला कळत राहातं. सतत एक नकलीपण आणि एकलेपण तो भोगत असतो. या दोन्हीच्या द्वंद्वात आयुष्य घुसळून निघतं. व्यक्तिगत स्तरापासून सार्वजनिक स्तरापर्यंत विविध प्रसंगांतून आपली सत्ताहीनता आणि एकाकीपण त्याच्या मनावर आघात करीत राहते. त्यातूनच त्याची वृत्ती क्रमाक्रमाने स्वतःला नष्ट करून टाकण्याकडे वळते. मृत्यूविषयी त्याला एक चमत्कारिक आकर्षण जडते. 'अखेरचा मुक्काम गाठण्यासाठी अनेक वाटा एकाच वेळी चालायच्या...'

कुठल्या तरी अजस्र योगायोगाने माणसे जवळ येतात. त्या सगळ्यांचं जगणं काही काळ एकाकार होऊन जातं. माणसं निवडता येत नाहीत हे तर खरंच आहे. जशी राजस निवडता आली नाही. आणि दमयंतीचा तुरुंग सोसावा लागला, पण त्याचबरोबर एकमेकात गुंतलेल्या माणसांनाही वेगवेगळं होणं त्रासदायक होतं. जीवनातलं मोठं दुःख या विलग होण्यात असतं. राजाच्या जीवनातलं दुःख केवळ राजस भोवतीच भिरभिरत राहिलं असतं तर कादंबरी एकेरी झाली असती, पण देसाई, सुलेमान, वलीसाहेब यांच्यासारख्या आत्मीयांनी राजा पुष्कळ काळपर्यंत स्वतःला सावरून घेऊ शकतो. आणि तीही एकापाठोपाठ एक दुरावत जातात. वलीसाहेबांचा भयंकर मृत्यू राजाला पाहावा लागतो. राजस, देसाई यांचा छळ होण्याला, वलीमुस्तफांच्या मृत्यूला आपण कारण आहोत, आपल्या नियतीशी जोडलेल्या या माणसांनाही आपल्याबरोबरच दुःखभोग भोगावा लागतो–ते चक्र आपण थांबवू शकत नाही–या जाणीवेनं राजाच्या दुःखाची धार वाढत जाते.

आतापर्यंत राजघराण्यांवर लिहिल्या गेलेल्या कादंबऱ्यांपेक्षा या कादंबरीचा ॲप्रोच वेगळा आहे. हळूहळू खालसा होत जाणारी संस्थानं, त्या संस्थानांतून वर येत चाललेला ब्राह्मण–ब्राह्मणेतर वाद, मातबर सरदारांचे प्रभुत्व, नोकरशाहीतील भ्रष्टता, या गोष्टींनी या कादंबरीला वेगळी परिमाणे लाभली आहेत, पण व्यवहाराकडे नजर ठेवणाऱ्या आणि सत्तेची आकांक्षा असलेल्या राजपुरुषांहून हा राजा वेगळा आहे. त्याचे प्रश्न नुसत्या बाहेरच्या जगाशी संबद्ध नाहीत. कवीसारखं कंपित होणारं त्याचं मन आहे. त्याच्या मनात सतत स्पंदनं होत राहतात. कादंबरीच्या उत्तरार्धात हे मन अधिकाधिक एकटं आणि गूढ बनत जातं. त्याचे प्रश्न खाजगी जीवनाचे राहात नाहीत. ते सनातन सत्याशी भिडू पाहतात. राजा म्हणतो, ' मी कशाचा तरी गुलाम आहे. कसल्या तरी साखळदंडांनी आवळलेला असं एकसारखं का वाटतंय ? माझ्या इच्छेनं कुठं नांदावं... याचं स्वातंत्र्य मला नाही का ? '–स्वतंत्र नसलेला हा नाममात्र स्वामी शेवटी पूर्ण एकाकी उरतो...

" कळून चुकलं, आपण एका भयाण लाक्षाघरात कोंडले गेलो आहोत. सुटकेला झरोका नाही की भुयार नाही... "

प्रतीकात्मकता आणि काव्यात्म भाषा यांनी समर्थपणे पेललेली ही अस्तित्ववादी शोकांतिका मराठी कादंबरीविश्वात आपल्या वैशिष्ट्यपूर्णतेने वेगळे स्थान मिळवण्याचा आत्मविश्वास प्रकट करणारी आहे.

[**बखर–एका राजाची (कादंबरी) ले.–त्र्यं. बि. सरदेशमुख**, मौज प्रकाशन, मुंबई–४, पृष्ठे १८०, कि. ११ रु.]

□ □

गोष्ट साधी सरळ सोपी

शकुंतला जोग

साहित्यातील लघुकथा हा प्रकार आकाशातील चांदणीप्रमाणे आहे. तिच्या दर्शनाने आपल्याला आनंद मिळतो. पण त्याचवेळी तिचं खरं तेज, खरा प्रकाश या लुकलुकीपेक्षा कितीतरी पटीनं मोठा आहे याची आपणास जाण असते. त्याचप्रमाणे कथा छोटीशी, सुखवणारी, गुंगवणारी असते पण तिचा आशय कितीतरी गहन असतो. हा आशय फार थोड्या शब्दांत मांडणं हेच लेखकाचं मोठं कौशल्य असतं. अर्थात त्यातही दोन प्रकार आहेत. उत्कट भावनेचा आविष्कार करणाऱ्या कथा. या कथा क्षणासाठी माणसाला रडवतात, हसवतात, गुदगुल्या करतात. पण त्यांचं आयुष्य पाण्यावरच्या बुडबुड्यांइतकंच अल्प असतं. दुसरा प्रकार म्हणजे विचार आणि चिंतनाची बैठक असलेल्या कथा. त्या खोल पाण्यासारख्या असतात. माणसाच्या मनात घर करून बसतात.

पण सौ. छाया दातार यांचा ' गोष्ट साधी सरळ सोपी ' हा कथासंग्रह वाचला आणि त्यात या दोन्ही प्रकारांचा सुंदर मिलाफ पहायला मिळाला. यात विचार आणि चिंतन यांचा वाटा मोठा आहे यात प्रश्नच नाही. पण तरीही भावनेचा गुदमरवून टाकणारा विमुक्त,

मन्नाट उन्माद इतक्या सहजसुंदरपणे त्यात गुंफला गेलाय की तो आपण नजरेआड करू शकत नाही.

यातील प्रत्येक व्यक्तिरेखा छायाबाई स्वतः जगत आहेत असं वाटतं. आयुष्यातला साचेबंद सरळपणा सहन न होणारी व्यक्तिस्वातंत्र्यवादी वसू (रात्र), सतीशवर आपलं प्रेम खरंच आहे की उगीच एका कातरवेळेचा बुडबुडा ? की त्याच्या प्रेयसीची गोष्ट हे त्याचं कारण आहे न समजणारी वासंती (प्रेयसीची गोष्ट), अबीच्या पझेसिव्ह वृत्तीचा उबग येऊन घटस्फोट घेणारी कासवाच्या पाठीसारखी खडबडीत, फ्रिजिड वसुधा (कासवाची पाठ), इटुकल्या हातांनी केस सावरत दुडूदुडू धावणारी मुलगी असावी म्हणून व्याकूळ झालेले पपा (संवाद), धर्माचा विचार न करता सुनीलच्या प्रेमसागरात सर्वस्वानं उडी घेणारी, विवाह करायचं धाडस दाखविणारी, उदरीच्या कोंभाविषयी हळवी झालेली पण तरीही व्यवहाराचा विचार करून समजुतदारपणा दाखविणारी नरगीस (हा कोंभ उदरीचा) अशी कितीतरी उदाहरणं देता येतील. या आणि अशा अनेक व्यक्तिरेखांत छायाबाईंनी मुक्तपणे स्वतःला झोकून दिलं आहे. पण तरीही त्या त्यात हरवून गेल्या नाहीत. विरघळून गेल्या नाहीत. त्या अलिप्तच आहेत. आणि हेच खरं त्यांचं कौशल्य आहे. सतत स्वप्नं पहाणाऱ्या, थ्रिलचं आकर्षण असलेल्या, जीवन उधळायला निघालेल्या व्यक्तिरेखा निर्माण करूनही, छायाबाईंच्याच शब्दात सांगायचं तर वास्तवाशी त्यांची नाळ कापली गेली नाहीय. छायाबाईंना अंधाराची ओढ दिसते. अंधारात माणूस माणसाला जास्त समजतो म्हणून असेल कदाचित. चाकोरीबाहेरचं विश्व, त्यातलं थ्रिल, त्यांना सतत खुणावत आहेसं वाटतं.

गुळगुळीत संसारात न रमणारी वसू, पझेसिव्ह प्रेम सहन न करणारी लीमा आणि विमुक्त पाऊसवेडी सोना...हा लेखिका म्हणून छायाबाईंचा मूड किंवा पिंड आहे. पण तरीही त्यांनी नवऱ्याच्या व्यक्तित्वात विलीन होणारी शिलू, कोरडा व्यवहार पाहून लग्न करण्याचा विचार करणारी मीना, फोटो पाहून शालीन, सुशील मुलीशी लग्न करण्याची साधी सरळ सोपी गोष्ट करायला निघालेला अजय देशपांडे, अशाही व्यक्तिरेखा जिवंतपणे आणि कौशल्याने उभ्या केल्या आहेत.

बरेच वेळा निसर्गाची, भावनेच्या उत्कट आविष्काराची वर्णनं नटलेल्या नखरेल भाषेत आलेली आहेत. पण तरीही ती मेंदीच्या रंगासारखी नैसर्गिक आणि अकृत्रिम आहेत. जमिनीवरच्या कोंभासारखी सहज, आणि जिवंत आहेत. छायाबाईंच्या भाषेला एकप्रकारचा डौल आणि वजन आहे. त्याचबरोबर वेग आणि झिंग आहे.

या संग्रहातील मला सर्वात आवडलेली, अतिशय स्तलपर्शी कथा म्हणजे ' स्फुल्लिंग '. निसर्गाच्या आरपार जाऊन त्या आदिशक्तीचा शोध लावणारा, कशात तरी हरवून घेण्याचं वेड असलेला अरुण, म्हणजेच एक स्फुल्लिंग. अभिजितच्या संसारात उत्कटता, आवेग, जीवघेणी ओढ नव्हती. तरीही त्यात राहूनही अरुणवर प्रेम करणारी, त्याच्या हृदयाचा आवाज ऐकणारी लिमा हिमालयावर जाऊन रहाण्याचं स्वप्नं पहाणारा, नक्षलवादी चळवळीत सामील व्हायला निघालेला, जीवन उधळणारा अरुण म्हणजे तापत ठेवलेली लोखंडाची कांब होती. तिला हात लावण्याचं धैर्य कुणालाच होणार नव्हतं. तो एकटाच झुंजत होता. तडजोड त्याला मान्य नव्हती. पण हे स्फुल्लिंग शेवटी तडजोड करतं. तेव्हा लिमाच्या स्वप्नाचा ध्रुवतारा कोसळून त्याची उल्का होते. अरुण नामक स्फुल्लिंग तिला जन्मभर पहात रहायचे होते. त्याच्या जवळ जाऊन आपलं ज्वालेत रूपांतर करून घ्यायची तयारी होती. या जीवनाला अर्थ आणायचा होता. पण ते बेफाम अनिवार जीवन हे एक स्वप्नच राहिलं, जीवन उधळायला निघालेला अरुण शेवटी पाय पोटात घेतलेलं कासव का झाला ? तर लाल क्रांतीच्या महापुरातून अन्यायापासून न्यायाला वेगळं काढणं शक्य होणार नाहीसं वाटलं म्हणून. निसर्गाच्या भव्यतेपुढे एकाकीपण फार जाणवू लागलं आणि त्यानं आयुष्याशी निवर तडजोड केली. Life is a long process of adjustment हे साधं सरळ सत्य लेखिकेला कुठेतरी जाणवतंय हे दिसून येतय्. माणूस फार एकटा आहे. म्हणूनच जीवनाच्या ओघापासून तो वेगळा राहू शकत नाही. त्यातच वाहून जातो. हे अटळ आहे म्हणून सत्य आहे, याची लेखिकेला जाण आहे. येथे आपल्याला जीनस अ‍ॅण्ड द गॉडेसची किंवा त्याहीपेक्षा बर्नार्ड शॉच्या कँडीडाची आठवण येते. कुठलाही मनस्वी माणूस, मग तो कवी असो, शास्त्रज्ञ असो,— जीवनाशी तडजोड करू शकणार नाही. एकटाच रहाणार. हा शॉंचा निष्कर्ष जितका आपल्याला पटतो, तितकाच छायाबाईंचा तडजोड करणारा अरुणही पटतो.

छायाबाई तरुण असतील तर त्यांची मॅच्युरिटी प्रशंसनीय आहे.

पण जितका हा अरुण जिवंत वाटतो तितकाच, का कुणास ठाऊक, पण छायाबाईंचा 'आउटसायडर' मला दुबळा, फसवा वाटतो. 'आईनं सुख भोगलं आणि माझा जन्म झाला. तिला मातृत्वाचं आणखी एक सुख मिळालं. कुणाचाच कुणावर उपकार नाही. ती एक घटना होती. आणि त्या घटनेमुळे अस्तित्व मिळालं.' इतका परखड अलिप्त विचार करणारा, विशेषत: आईविषयी, कुठल्याही भावविश्वात गुंततो कसा? स्वत:ला आऊटसायडर म्हणवणाराने भावविश्वात इतकं गुंतून राहणं विसंगत वाटतं. त्याचा केलेला खुलासाही दुबळा वाटतो. आईबाबत अलिप्त आणि प्रेयसीबाबत गुंतलेला हे कसे? याचं उत्तर सोपं आहे. माणसाचा अहंकार हा सर्वात प्रखर रिपू असतो. आणि तो कुरवाळला की अलिप्तपणाचं कवच गळून जातं (साधारण माणसाचं, आऊटसायडरचं नाही). राणी तो कुरवाळते आणि म्हणूनच आऊटसायडर हा मुखवटा वाटतो.

'तिघी' ही या संग्रहातील आणखी एक वेधक कथा. मीनाकडे गेलेला तिचा प्रियकर अविनाश. मीनाच्या घरात तीन स्त्रिया असतात. भूतकाळात हरवलेली, स्वत:च्या कर्तृत्वाच्या आठवणीत रमलेली तिची आजी, भविष्याकडे पहात जगणारी, अतृप्त, अभोगी, पंगू मावशी. नवऱ्याच्या मृत्यूमुळे सगळा जीवनरसच आटून गेलेली कुठल्याही काळाची जाणीव नसलेली मीनाची सेवाभावी, प्रेमळ आई आणि त्या दुर्दैवी घरात चैतन्याची ज्योत पेटवणारी, त्यात मिसळणारी पण सहजपणे अलिप्त रहाणारी मीना. या ठिकाणी निरांजनाच्या ज्योतीचा सिंबॉल म्हणून फार कौशल्याने उपयोग करून घेतलेला आहे, निरांजनाच्या ज्योतीकडे पाठ करून उभ्या राहिलेल्या मीनाचा अलिप्तपणा फार सहजपणे छायाबाईंनी सूचित केला आहे. आणि तरीही तेथे येणारा प्रत्येक पाहुणा मात्र त्या तिघींच्यातून बनलेल्या एका मिश्र व्यक्तिमत्वात गुरफटून जाई, आणि स्वत:चे मीपण विसरून जाई. म्हणूनच जाताना, 'त्या वास्तूच्या परिघात फिरणाऱ्या त्या तिघींपासून दूर रहा, आपल्या विश्वाला इथे जागा नाही' हे तो तिला सांगू शकत नाही. तर 'त्या तिघींना नमस्कार सांग' एवढंच सांगू शकतो. 'कोण तिघी?' या मीनाच्या प्रश्नानेच मीनाच्या मनाच्या गणिताचं उत्तर सहज सोडवलय्. आणि 'तू सोडून उरलेल्या' या उत्तरात अविनाशच्या गुंतलेल्या मनाचं अवघड गणित अडकलंय्.

'पाऊस माझा सखा' मधील पाऊसवेडी, पावसाच्या सरीचं वस्त्र नेसलेली, वर्षामय झालेली सोना. तिला पावसाची नशा आलीय्. निसर्गाच्या उन्मत्त रूपाचं प्रतीक म्हणून कुणीतरी पुरुष तिला हवा असतो. तो अविनाश म्हणून नको असतो. पतीशी—अशुतोषशी—तिला प्रतारणा करायची नसते तिच्या मनाचे अनेक पापुद्रे इतक्या हलक्या हातानं सोडवत लेखिकेने शब्दांकित केले आहेत की सोना आपल्याला व्यभिचारिणी वाटत नाही तर आपणही तिच्याबरोबर पावसाशी मैत्री करू लागतो, तीही अर्थातच घरात बसून. आणि इथेच लेखिका जिंकून जाते.

या मनस्विनींच्या विरुद्ध असलेली 'मैत्रीण' मधील शिलू. ती पतिमय झालेली आहे. मैत्रिणीला पतीचं, स्वत:च्या संसाराचं किती वर्णन सांगू आणि किती नको असं तिला झालंय्. या ठिकाणी प्रत्येक स्त्रीची एक सहजप्रवृत्ती लेखिकेनं दाखवलीय्. दुसरी स्त्री आपल्या वैभवाचे वर्णन करून दाखवू लागली की कितीही समजदार असली तरी स्त्रीच्या असूयेला चूड लागते. पण त्याच वेळी पुरुष हा नेहमी स्त्रीपेक्षा जास्त मॅच्युअर असतो हे छायाबाईंनी सुबीदारपणे रवी मीनाच्या संवादातून दाखवलंय्.

'दु:ख' ही कथाच बरीचशी भावुक, थोडीशी उथळ वाटते. गोष्ट साधी सोपी. मधला व्यवहारी अजय देशपांडे दाखविताना मात्र लेखिका कुठे कमी पडली नाहीय्. 'संवाद' ही कथा भावमधुर आहे पण भावुक नाही. 'सत्य' ही कथा मात्र जुन्या खांडेकरी पद्धतीची, म्हणजे निदान तिची मांडणी तरी, वाटते. सुंदर नेटक्या चित्राला मध्येच कुठेतरी बेडौलपणा आलेला असावासा वाटतो. 'कलम' हे नावच फार सार्थ आहे. स्वप्नं पहाणाऱ्या माधवच्या आयुष्याला महत्वाकांक्षेवर प्रेम करणाऱ्या पत्नीचं कलम लागून त्याचा स्वप्नभंग होतो आणि त्यामागून येतं दु:ख. त्याची अटळता दाखविणं हे लेखिकेचं यश.

अशा सर्वच कथा उन्मुक्त पण बंदिस्त आहेत. स्थलाभावी प्रत्येकीचा परामर्ष घेणं अवघड आहे. पण फुलणाऱ्या कळीप्रमाणे सहज उमलत जाणाऱ्या छाया-

बाईच्या सहजसुंदर, एखाद्या खानदानी पण अल्लड, सुसंस्कृत पण बंडखोर तरुणीसारख्या रसरशीत, खेळकर तरीही डिग्निफाईड भाषेचं वर्णन करावं तेवढं थोडं आहे. 'सूर्यफूल उमलते तसे अंधार उगवताना दिवे उमलत गेले.' अशी कितीतरी वाक्यांमागून वाक्ये दाखविता येतील. निसर्गवर्णनांचाही त्या त्या वेळच्या भावनांशी सूर जुळतो आहे. वासनेचं मुक्त, स्वच्छ दर्शन आहे. पण ते निरोगी मनानं केलंय् म्हणून किळसवाणं, विकृत नाही. गोयाची न्यूड कलाकृती पहाताना त्यातलं सौंदर्यच फक्त आपल्या मनावर बिंबतं तसंच काहीसं.

अशा या गोष्टी सरळ साध्या सोप्या, तुमच्या आमच्यातल्या माणसांनी साकार केल्या आहेत, म्हणून त्या जवळच्या वाटतात. माधव, अजय, वासंती, शीला सगळेच आपल्या सभोवार वावरताना दिसतात. छायाबाईंचं निरीक्षण आणि इन्साईट यामुळे त्यांना त्या शब्दबद्ध करू शकल्या आहेत. त्यांच्या भावना, वासना, तृप्ती, अतृप्ती, उन्माद, प्रेम, व्यवहार सर्वच छायाबाईंना खोल कुठे तरी जाणवलय् म्हणून ते उत्कटतेनं साकार झालय्. फक्त चौदा गोष्टींच्या ऐवजी तेराच अनुक्रमणिकेत देऊन वेहेऱ्यांनी मात्र किंचित्सं गालबोट लावलंय्. लेखिकेनं लावलेलं 'कलम' प्रकाशकानं निदान उपटू तरी नये.

[गोष्ट साधी सरळ सोपी., लेखिका–छाया दातार प्रकाशन– पु. वि. वेहेरे. मेनका प्रकाशन.]

□ □

१ लोकशाहीचा कैवारी
२ लोकशाहीची आराधना
३ निवडक कोल्हटकर

केशव पोतदार

१

विख्यात समाजवादी नेते, लोकसभेचे सार्वभौमत्व सतत—या ना त्या निमित्ताने किंवा कोणत्याही प्रश्नावर बोलताना—गर्जत ठेवणारे खासदार व चतुर वक्ते बॅ. नाथ पै यांचे हे जीवनचरित्र, त्यांचेच एक निकटचे सहकारी व बालमित्र श्री. वासू देशपांडे यांनी लिहिले आहे. श्री. देशपांडे यांनी चरित्रकार या नात्याने आपली भूमिका स्वतःच्या 'दोन शब्दा'त मांडली आहे. ते म्हणतात की, "नाथनी माझ्यावर माया केली व मी त्यांच्यावर भक्ती केली. मी त्यांच्या कामातील एक साथी. त्यांचे काम करणे हे जीवनातील इतिकर्तव्य मानणारा एक त्यांचा सहकारी. त्यामुळे एखादे चरित्र, जे तटस्थपणे व त्रयस्थाच्या भूमिकेतून लिहायला हवे, ते माझ्या आवाक्याबाहेरचे काम, मला न जमणारे काम. तरीही मी त्यांचे चरित्र लिहिले." चरित्रकारांनी आपली प्रांजळ भूमिका नम्रपणे मांडलेली आहे. कोणाचे चरित्र लिहावयाचे असेल, तर ते तटस्थपणे व त्रयस्थाच्या भूमिकेतून लिहिता आले पाहिजे, म्हणजेच चरित्रनायकाबद्दल तटस्थ वृत्ती व त्रयस्थाची भूमिका असावी, असली पाहिजे, असा श्री. वासू देशपांडे यांचा चरित्रलेखनाबद्दलचा समज (किंवा गैरसमज) झालेला दिसतो. पण तटस्थाची किंवा त्रयस्थाची भूमिका नसताना किती उत्तम चरित्र लिहिता येते, याचा एक नमुना दाखवायचा असेल, तर या चरित्राकडे अंगुली-निर्देश करावा लागेल. कारण येथे चरित्रकाराची भूमिका तटस्थपणाची वा त्रयस्थाची नसून चरित्र-नायकाच्या भूमिकेशी समरस व एकजीव होण्याची आहे, समर्पणवृत्तीची आहे. औपचारिकपणे चरित्र-लेखन करावे, तसे येथे झालेले नाही. त्यामुळेच बॅ. नाथ पै यांचे 'बालपण', 'शिक्षण', 'पक्षकार्यकर्ते', 'चळवळीत उडी', 'वैवाहिक जीवन', 'खासदारकी', 'स्वभावविशेष', 'लोकसभेतील कर्तृत्व' आणि शेवटी 'सर्वस्व अर्पण' असे प्रकरणवार हे चरित्र नाही. त्या त्या मथळ्याखाली विस्तृत, संगतवार माहिती, वाचकांची जिज्ञासा पूर्ण होईल, त्यांना पूर्णपणे समाधान लाभेल, एवढा मजकूर या चरित्रात आलेला नाही हे

खरे. पण थोड्या फार प्रमाणात याच क्रमाने सलगपणे माहिती व आठवणी आलेल्या आहेत. त्यामुळे कदाचित् प्रकरणं एक, दोन, तीन... अशा मथळ्याखाली दिलेली असावीत.

बॅ. नाथ पै यांच्या प्रत्येक कार्यात, चळवळीत श्री. वासू देशपांडे यांनी भाग घेतलेला आहे. किंबहुना ते दोघे एकाच पक्षाचे कार्यकर्ते असल्यामुळे ते राजकारणात सहकारी म्हणून वावरले आहेत. त्यामुळे श्री. वासू देशपांडे स्वतःला कुठेही—वगळू म्हटले तरी—वगळू शकलेले नाहीत व त्यांनी मुद्दाम तसे करण्याचे कारणही नाही. चरित्रलेखकाने पुस्तकामध्ये सर्वत्र मजकूर लिहिताना स्वतःबद्दल 'वासू देशपांडे' असा उल्लेख केला आहे. त्या ऐवजी त्यांनी सरळसरळ 'मी' असाच उल्लेख करणे अधिक योग्य ठरले असते. तटस्थ व त्रयस्थपणाच्या कोरड्या वृत्तीऐवजी जिव्हाळा, तळमळ, घरोबा, सुखदुःखात वाटेकरी होण्याचे लाभलेले भाग्य यामुळे या चरित्रात हृदयाचा ओलावा आढळतो. त्यामुळे नाथ पै यांच्या जीवनातील अनेक प्रसंग व घटना यांचे वर्णन श्री. वासू देशपांडे यांनी अत्यंत चटकदारपणे केलेले आहे. व काही प्रसंग थोड्याशा शब्दात डोळ्यासमोर उभे केलेले आहेत. तुरुंगात रावसाहेब पटवर्धन यांच्याशी झालेली ओळख, त्यावेळचा खटला, त्यांनी लढविलेल्या निवडणुका, केंद्रीय नोकरांच्या संपाबाबत पंतप्रधान पं. नेहरू यांच्या भाषणानंतर लगेच भाषण करून नाथ पै यांनी जिंकलेली लोकसभा, सीमा प्रश्नासाठी करावे लागलेले प्रयत्न, सेनापती बापट यांचे उपोषण, शेवटचा प्रसंग, अशा काही महत्त्वपूर्ण घटनांचे व प्रसंगांचे हुबेहूब चित्रण श्री. वासू देशपांडे यांनी केलेले आहे. जे इतर कोणत्याही चरित्रकाराला कधी करता येणार नाही किंवा नाथ पै यांच्या तोलाचा वा अधिक काही असलेला चरित्रकारच या प्रसंगाचे प्रत्ययकारी चित्रण करू शकेल.

या चरित्राचा पुरस्कार म्हणून विख्यात लेखक श्री. प्रभाकर पाध्ये यांचा 'समाजवादाचा राजदूत' हा नाथ पै यांच्यावरला शब्दचित्र रेखटणारा लेख आहे. त्यामुळे या चरित्राला अधिकच उजाळा मिळतो. चरित्रात वीस एक छायाचित्रे घालण्यात आल्यामुळे ते अधिकच खुलते ! 'मला हे (चरित्र लेखन) जमत नाही,' असे श्री. वासू देशपांडे यांनी अनेक वेळा सांगूनही त्यांचा पिच्छा पुरवून श्री. यदुनाथ थत्ते यांनी त्यांच्याकडून हे चरित्र लिहवून घेतले, याबद्दल त्यांनाही धन्यवाद !

[**लोकशाहीचा कैवारी** : लेखक—**वासू देशपांडे**; प्रकाशक—साधना प्रकाशन, ४३०।३१, शनिवार, पुणे ३०; किमत आठ रुपये; पृष्ठे १७२.]

२

बॅ. नाथ पै हे श्री. प्रभाकर पाध्ये यांच्या भाषेत सांगावयाचे म्हणजे 'समाजवादाचे राजदूत' किंवा 'समाजवादाचे सांसदीय प्रवक्ते होते.' लोकसभेबाहेरच्या त्यांच्या १८ भाषणांचा हा संग्रह आहे. ही त्यांची भाषणे शक्य तो जशीच्या तशी—टेप्सवरून उतरून घेतलेली आहेत. त्यामुळे त्यांच्या भाषणातील विचारसंपन्नता, वक्तृत्वाची शैली, सर्वत्र संस्कारिता आणि सभ्यता यांचा पसरलेला सुगंध, विचार किंवा एखादे विधान पिंजून पिंजून ते श्रोत्यांना पटविण्याची कला व शैली, एकाच अर्थाचे कल्पनासाहचर्य व अर्थसाहचर्य यांच्यामुळे सुचणारे अनेक शब्द क्रमाक्रमाने फेकत जाऊन सौंदर्य वाढवीत नेण्याची लकब, आपल्या मतांवरील अविचल निष्ठा व त्याबाबत वाटणारी श्रद्धा, यामुळे त्यांची भाषणे विचारप्रणाली व साहित्यगुण यांच्या दृष्टीने संपन्न व समृद्ध अशी आहेत. पंतपक्वान्ने तितक्याच उत्तम सुवर्णपात्रामध्ये समोर यावीत, तशी नाथ पै. यांची ही भाषणे आहेत.

या भाषणसंग्रहातील प्रमुख भाषणे संयुक्त महाराष्ट्र, बेळगाव–कारवार–निपाणी यांचा सीमा प्रश्न, लोकशाही –सार्वभौमत्व–मतदान, अहमदाबाद–रबात; पं. नेहरू, रावसाहेब पटवर्धन आदी विषयांवरील आहेत. संयुक्त महाराष्ट्र झाल्यानंतर सीमाभागाचा प्रश्न लवकर सुटेल, असे वाटत होते. पण तसे झाले नाही या सर्व प्रश्नाचा विचार करताना बॅ. नाथ पै यांनी म्हटले आहे की, "कॉंग्रेस पक्षाच्या आखिल भारतीय नेतृत्वात मात्र लोकमान्य टिळकानंतर महाराष्ट्राला कधीच स्थान मिळवता आलं नाही, ही वस्तुस्थिती आहे. जर कॉंग्रेसच्या केन्द्रीय नेतृत्वात महाराष्ट्राचा योग्य तो वाटा असता, तर संयुक्त महाराष्ट्राच्या निर्मितीत असे अडथळे येतेच ना ! आज देखील सीमाभागाची जी परवड चालली आहे याला कारण कॉंग्रेसच्या केन्द्रीय नेतृत्वात महाराष्ट्र कॉंग्रेसला असले हे गौणत्वच होय. महाराष्ट्र राज्याच्या स्थापनेनंतर दिल्लीत श्री. यशवंतराव चव्हाण यांचं स्थान वाढलं ही गोष्ट निर्विवाद.

पण त्यामुळे महाराष्ट्राचा प्रभाव काही विशेष वाढला असं म्हणता येणार नाही. "

'बेळगावचा सीमाप्रश्न सोडविण्याचा प्रयत्नांचे प्रतीक' असेही बॅ. नाथ पै यांच्या व्यक्तिमत्त्वाचे वर्णन करण्यासारखे आहे. कारण बेळगावचा लढा हा चिल्लर, संकुचित प्रश्न असे अनेकांना वाटले; पण तसे नाथ पै यांना कधीच वाटले नाही. म्हैसूरचे माजी मुख्य मंत्री हनुमंतय्या, अशोक मेहता प्रभृती अनेकांनी त्यांना म्हटले की, या चिल्लर, लहानशा प्रश्नाच्या मागे काय लागता ? पण त्यांना तसे कधीच वाटले नाही. कारण बेळगावचा प्रश्न म्हणजे लोकेच्छा पूर्ण होण्याचा लोकशाहीचा प्रश्न !—व लोकशाही म्हणजे काय ?—तर लोकांना जखम झाली तर सरकारच्या डोळ्यात पाणी यायला पाहिजे, लोकांची स्वप्न ही दिल्लीची स्वप्नं झाली पाहिजेत. बेळगावचा प्रश्न म्हणजे स्थानिक प्रश्नाच्या स्वरूपात होणाऱ्या अन्याया-विरुद्ध झगडा ! असे मत त्यांनी सतत, हिरीरीने, ईर्ष्येने मांडले व सतत लढा दिला. 'सीमाप्रश्नाच्या बाबतीत पार्लमेंटचे मत मी महाराष्ट्राच्या बाजूला वळवू शकेन,'—असा त्यांचा शेवटपर्यंत विश्वास होता. या निष्ठेमुळेच ते सतत झगडत राहिले. त्यांना अधिक आयुष्य लाभले असते, तर त्यांनी हा विश्वास खरा करून दाखविला असता, इतकी आदरभावना त्यांच्या-बद्दल निर्माण झालेली होती. पण तसे होणे नव्हते.

लोकशाही समाजवादी विचार—त्या विचारांचा कस, हा तर या सर्व भाषणांचा आत्मा आहे. त्यातही "स्वातंत्र्य आणि लोकशाही यांचं संरक्षण झालं तर समाजवाद अटळ आहे." असे त्यांचे मत होते. अहमदाबाद आणि रवात या एकाच नाण्याच्या दोन बाजू आहेत, हे तर त्यांनी एका संपूर्ण भाषणात स्पष्ट केले आहे. काँग्रेस जर निवडून आली नाही, तर तुमचं जीवन सुरक्षित नाही, अल्पसंख्यांक सुरक्षित नाहीत, असे ज्या ज्या वेळी काँग्रेस पुढाऱ्यांनी मतदारांना सांगितले, त्या वेळी भारताच्या ऐक्यावर काँग्रेसने कुऱ्हाड चालविलेली आहे, असे मत त्यांनी खणखणीतपणे मांडले आहे. रवात परिषदेने मंजूर केलेले ठराव भारतावर बंधनकारक रहातील, असे भारतीय प्रतिनिधींनी कबूल केल्यामुळे नाथ पै यांनी त्यांची चांगलीच कानउघाडणी केली. "देश हिमालयासारखा आणि नेते एवढे खुजे पडले, तोकडे पडले, म्हणून आमच्यावर साऱ्या आपत्ती आल्या," असे त्यांचे निदान होते. लोकसभेमध्ये असणाऱ्या खासदारांचे त्यांनी चार वर्ग पाडलेले आहेत. ज्यांना पार्लमेंट म्हणजे एक धर्मशाळा वाटते, असा एक वर्ग,—पार्लमेंटला क्लब मानणारा दुसरा वर्ग. तिसरा वर्ग असतो, ज्यांना पार्लमेंट त्रिवेणीसंगम वाटतो. पण कशाचा ? विद्या, बुद्धी, पराक्रम यांचा ? की गंगा, यमुना, सरस्वती यांचा ?—नव्हे. त्यांना आखाडा, मासळी-बाजार आणि धोबीघाट यांचा त्रिवेणीसंगम वाटतो ! चौथा एक छोटासा वर्ग असतो त्याला पार्लमेंट हे भारताच्या स्वातंत्र्याचे मंदिर आहे, असे वाटते. अशा प्रकारे त्यांनी चपखल वर्गवारी केली आहे. त्यांचा स्वत:चा समावेश या छोट्याशा चौथ्या वर्गातच करण्यात येत होता, यात शंकाच नाही. लोकशाहीच्या अनेक उत्तमोत्तम व्याख्या नाथ पै यांनी केलेल्या आहेत. पण भारतामधल्या कटू अनुभवांवरून व राज्यकर्त्यांनी ज्या पद्धतीने राज्य केले आहे, त्यावरून त्यांनी लोकशाहीची अशी व्याख्या केली आहे की—"अपात्र लोकांचे, भ्रष्टाचारी लोकांनी, असहाय लोकांसाठी चालविलेले राज्य !" या व्याख्येशीं कुणाचेही दुमत होणार नाही.

या संग्रहातली तशी सर्वच भाषणे उत्तम आहेत. पण त्यातल्या त्यात रावसाहेब पटवर्धन यांच्या प्रथम पुण्यतिथीनिमित्त श्रद्धांजली अर्पण करणारे त्यांचे भाषण अप्रतिम आहे. तसेच पं. नेहरूंवरील आणि घटनादुरुस्ती विधेयकासंबंधीचे त्यांचे भाषण विचार आणि भावना दोहोंना हलवून सोडणारे आहे. रावसाहेब पटवर्धन आणि अच्युतराव पटवर्धन यांनी निर्मळ संन्यास पत्करला की वनवास पत्करला ? मग त्यांनी राजकारण का सोडले ? त्यामुळे कुणाचे किती नुकसान झाले ? या प्रश्नांची उत्तरे शोधण्याचा प्रयत्न नाथ पै यांनी केलेला आहे. या ग्रंथाला श्री. नानासाहेब गोरे यांची प्रस्तावना आहे. तीत नाथ पै यांच्या वक्तृत्वाचे वैशिष्टच व गुण-दोष यांची मीमांसा केलेली आहे. त्यांच्या वक्तृत्वाच्या सामर्थ्याची झलक हा संग्रह दाखवू शकेल, असा नानासाहेब गोरे यांनी व्यक्त केलेला विश्वास यथार्थ आहे.

[**लोकशाहीची आराधना** : संपादक—**वासू देशपांडे**; प्रकाशक—साधना प्रकाशन, ४३०।३१, शनिवार, पुणे ३०; किंमत बारा रुपये; पृष्ठे २६२.]

३

कै. श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर यांच्या जन्मशताब्दीनिमित्त, कोल्हटकर वाङ्मयाचा सर्वसामान्य वाचकाला परिचय करून देण्याच्या दृष्टीने 'निवडक कोल्हटकर' हा संग्रह प्रसिद्ध करण्याचा निर्णय घेण्यात आला होता व ही जबाबदारी त्यांना गुरुस्थानी मानणारे थोर साहित्यिक श्री. भाऊसाहेब खांडेकर यांच्यावर सोपविण्यात आली होती. त्या योजनेनुसार सरकारतर्फे हे पुस्तक प्रकाशित झाले असून कोल्हटकरांच्या सर्व प्रकारच्या साहित्याचे यथार्थ दर्शन त्यावरून घडते. नाट्य, टीका व विनोद या साहित्याच्या तीन प्रमुख क्षेत्रांत कोल्हटकरांनी महत्त्वाची कामगिरी बजावलेली आहे. म्हणून त्यासंबंधीचे प्रत्येकी चार ते सहा उतारे घेण्यात आलेले आहेत; व परिशिष्टात त्यांची एक कविता, एक कथा व 'श्यामसुंदर' कादंबरीतला वेचा देण्यात आला आहे. तात्यासाहेबांच्या साहित्याचा किमान परिचय आधुनिक पिढीला व्हावा, अशी तळमळ असणाऱ्या भाऊसाहेब खांडेकर यांच्यासारख्या मर्मज्ञाने हे निवडक वेचे काढलेले असल्यामुळे, त्याबाबत फारसा मतभेद होईल, असे वाटत नाही. तात्यासाहेब कोल्हटकरांच्या समग्र वाङ्मयातील अनेक भाग अतिशय उत्तम असून ते वाचलेच पाहिजे, असा आधुनिक पिढीच्या मनावर ठसा उमटण्याऐवजी त्यांचे वाङ्मय टाकाऊ आहे, ते न वाचले तरी चालण्यासारखे आहे, असा ठसा अनेक कारणांमुळे उमटलेला आहे. हा गैरसमज या पुस्तकामुळे निश्चितच दूर होईल. गडकऱ्यांच्या अनेक विनोदी लेखांचा व नाटकातील विनोदी प्रसंगांचा उगम तात्यासाहेब कोल्हटकर यांच्या विनोदी वाङ्मयात आहे, हे 'चोरांचे संमेलन' हा एकच निबंध वाचून सहज लक्षात येते. 'विनोददर्शन' विभागात 'सुदाम्याच्या पोह्या'तील आणखी दोन तीन निबंध घेतले असते, तर बरे झाले असते, असे वाटल्याशिवाय राहात नाही तथापि या 'निवडक कोल्हटकरां'वरून त्यांचे समग्र वाङ्मय वाचण्याची इच्छा वाचकांच्या मनात निर्माण होईल व हाच या ग्रंथाचा मूळ उद्देश आहे. पुस्तकाच्या शेवटी कोल्हटकरांचे महाराष्ट्राला प्रेरणादायक ठरलेले 'महाराष्ट्रगीत' आणि त्यांचा जीवनपट यांचाही समावेश करण्यात आलेला आहे.

[**निवडक कोल्हटकर** : संपादक–वि. स. खांडेकर; प्रकाशक : महाराष्ट्र राज्य शिक्षण विभाग, सचिवालय; मुंबई; किमत पाच रुपये; पृष्ठे १९८.] □ □

पण त्यामुळे महाराष्ट्राचा प्रभाव काही विशेष वाढला असं म्हणता येणार नाही. "

'बेळगावचा सीमाप्रश्न सोडविण्याचा प्रयत्नांचे प्रतीक' असेही बॅ. नाथ पै यांच्या व्यक्तिमत्त्वाचे वर्णन करण्यासारखे आहे. कारण बेळगावचा लढा हा चिल्लर, संकुचित प्रश्न असे अनेकांना वाटले; पण तसे नाथ पै यांना कधीच वाटले नाही. म्हैसूरचे माजी मुख्य मंत्री हनुमंतय्या, अशोक मेहता प्रभृती अनेकांनी त्यांना म्हटले की, या चिल्लर, लहानशा प्रश्नाच्या मागे काय लागता? पण त्यांना तसे कधीच वाटले नाही. कारण बेळगावचा प्रश्न म्हणजे लोकेच्छा पूर्ण होण्याचा लोकशाहीचा प्रश्न!—व लोकशाही म्हणजे काय?—तर लोकांना जखम झाली तर सरकारच्या डोळ्यात पाणी यायला पाहिजे, लोकांची स्वप्न ही दिल्लीची स्वप्नं झाली पाहिजेत. बेळगावचा प्रश्न म्हणजे स्थानिक प्रश्नाच्या स्वरूपात होणाऱ्या अन्यायाविरुद्ध झगडा! असे मत त्यांनी सतत, हिरीरीने, ईर्ष्येने मांडले व सतत लढा दिला. 'सीमाप्रश्नाच्या बाबतीत पार्लमेंटचे मत मी महाराष्ट्राच्या बाजूला वळवू शकेन,'—असा त्यांचा शेवटपर्यंत विश्वास होता. या निष्ठेमुळेच ते सतत झगडत राहिले. त्यांना अधिक आयुष्य लाभले असते, तर त्यांनी हा विश्वास खरा करून दाखविला असता, इतकी आदरभावना त्यांच्याबद्दल निर्माण झालेली होती. पण तसे होणे नव्हते.

लोकशाही समाजवादी विचार—त्या विचारांचा कस, हा तर या सर्व भाषणांचा आत्मा आहे. त्यातही "स्वातंत्र्य आणि लोकशाही यांचं संरक्षण झालं तर समाजवाद अटळ आहे" असे त्यांचे मत होते. अहमदाबाद आणि रवात या एकाच नाण्याच्या दोन बाजू आहेत, हे तर त्यांनी एका संपूर्ण भाषणात स्पष्ट केले आहे. काँग्रेस जर निवडून आली नाही, तर तुमचं जीवन सुरक्षित नाही, अल्पसंख्यांक सुरक्षित नाहीत, असे ज्या ज्या वेळी काँग्रेस पुढाऱ्यांनी मतदारांना सांगितले, त्या वेळी भारताच्या ऐक्यावर काँग्रेसने कुऱ्हाड चालविलेली आहे, असे मत त्यांनी खणखणीतपणे मांडले आहे. रवात परिषदेने मंजूर केलेले ठराव भारतावर बंधनकारक रहातील, असे भारतीय प्रतिनिधींनी कबूल केल्यामुळे नाथ पै यांनी त्यांची चांगलीच कानउघाडणी केली. "देश हिमालयासारखा आणि नेते एवढे खुजे पडले, तोकडे पडले, म्हणून आमच्यावर साऱ्या आपत्ती आल्या," असे त्यांचे निदान होते. लोकसभेमध्ये असणाऱ्या खासदारांचे त्यांनी चार वर्ग पाडलेले आहेत. ज्यांना पार्लमेंट म्हणजे एक धर्मशाळा वाटते, असा एक वर्ग,—पार्लमेंटला क्लब मानणारा दुसरा वर्ग. तिसरा वर्ग असतो, ज्यांना पार्लमेंट त्रिवेणीसंगम वाटतो. पण कशाचा? विद्या, बुद्धी, पराक्रम यांचा? की गंगा, यमुना, सरस्वती यांचा?—नव्हे. त्यांना आखाडा, मासळीबाजार आणि धोबीघाट यांचा त्रिवेणीसंगम वाटतो! चौथा एक छोटासा वर्ग असतो त्याला पार्लमेंट हे भारताच्या स्वातंत्र्याचे मंदिर आहे, असे वाटते. अशा प्रकारे त्यांनी चपखल वर्गवारी केली आहे. त्यांचा स्वतःचा समावेश या छोटयाशा चौथ्या वर्गातच करण्यात येत होता, यात शंकाच नाही. लोकशाहीच्या अनेक उत्तमोत्तम व्याख्या नाथ पै यांनी केलेल्या आहे. पण भारतामधल्या कटू अनुभवांवरून व राज्यकर्त्यांनी ज्या पद्धतीने राज्य केले आहे, त्यावरून त्यांनी लोकशाहीची अशी व्याख्या केली आहे की—"अपात्र लोकांचे, भ्रष्टाचारी लोकांनी, असहाय लोकांसाठी चालविलेले राज्य!" या व्याख्येशीं कुणाचेही दुमत होणार नाही.

या संग्रहातली तशी सर्वच भाषणे उत्तम आहेत. पण त्यातल्या त्यात रावसाहेब पटवर्धन यांच्या प्रथम पुण्यतिथीनिमित्त श्रद्धांजली अर्पण करणारे त्यांचे भाषण अप्रतिम आहे. तसेच पं. नेहरूवरील आणि घटनादुरुस्ती विधेयकासंबंधीचे त्यांचे भाषण विचार आणि भावना दोहोंना हलवून सोडणारे आहे. रावसाहेब पटवर्धन आणि अच्युतराव पटवर्धन यांनी निर्मळ संन्यास पत्करला की वनवास पत्करला? मग त्यांनी राजकारण का सोडले? त्यामुळे कुणाचे किती नुकसान झाले? या प्रश्नांची उत्तरे शोधण्याचा प्रयत्न नाथ पै यांनी केलेला आहे. या ग्रंथाला श्री. नानासाहेब गोरे यांची प्रस्तावना आहे. तीत नाथ पै यांच्या वक्तृत्वाचे वैशिष्टय व गुणदोष यांची मीमांसा केलेली आहे. त्यांच्या वक्तृत्वाच्या सामर्थ्याची झलक हा संग्रह दाखवू शकेल, असा नानासाहेब गोरे यांनी व्यक्त केलेला विश्वास यथार्थ आहे.

[**लोकशाहीची आराधना** : संपादक—**वासू देशपांडे**; प्रकाशक—साधना प्रकाशन, ४३०।३१, शनिवार, पुणे ३०; किंमत बारा रुपये; पृष्ठे २६२.]

३

कै. श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर यांच्या जन्म-शताब्दीनिमित्त, कोल्हटकर वाङ्मयाचा सर्वसामान्य वाचकाला परिचय करून देण्याच्या दृष्टीने 'निवडक कोल्हटकर' हा संग्रह प्रसिद्ध करण्याचा निर्णय घेण्यात आला होता व ही जबाबदारी त्यांना गुरुस्थानी मानणारे थोर साहित्यिक श्री. भाऊसाहेब खांडेकर यांच्यावर सोपविण्यात आली होती. त्या योजनेनुसार सरकारतर्फे हे पुस्तक प्रकाशित झाले असून कोल्हटकरांच्या सर्व प्रकारच्या साहित्याचे यथार्थ दर्शन त्यावरून घडते. नाट्य, टीका व विनोद या साहित्याच्या तीन प्रमुख क्षेत्रांत कोल्हटकरांनी महत्त्वाची कामगिरी बजावलेली आहे. म्हणून त्यासंबंधीचे प्रत्येकी चार ते सहा उतारे घेण्यात आलेले आहेत; व परिशिष्टात त्यांची एक कविता, एक कथा व 'श्यामसुंदर' कादंबरीतला वेचा देण्यात आला आहे. तात्यासाहेबांच्या साहित्याचा किमान परिचय आधुनिक पिढीला व्हावा, अशी तळमळ असणाऱ्या भाऊसाहेब खांडेकर यांच्यासारख्या मर्मज्ञाने हे निवडक वेचे काढलेले असल्यामुळे, त्याबाबत फारसा मतभेद होईल, असे वाटत नाही. तात्यासाहेब कोल्हटकरांच्या समग्र वाङ्मयातील अनेक भाग अतिशय उत्तम असून ते वाचलेच पाहिजे, असा आधुनिक पिढीच्या मनावर ठसा उमटण्याऐवजी त्यांचे वाङ्मय टाकाऊ आहे, ते न वाचले तरी चालण्यासारखे आहे, असा ठसा अनेक कारणांमुळे उमटलेला आहे. हा गैरसमज या पुस्तकामुळे निश्चितच दूर होईल. गडकऱ्यांच्या अनेक विनोदी लेखांचा व नाटकातील विनोदी प्रसंगांचा उगम तात्यासाहेब कोल्हटकर यांच्या विनोदी वाङ्मयात आहे, हे 'चोरांचे संमेलन' हा एकच निबंध वाचून सहज लक्षात येते. 'विनोददर्शन' विभागात 'सुदाम्याच्या पोह्या'तील आणखी दोन तीन निबंध घेतले असते, तर बरे झाले असते, असे वाटल्याशिवाय राहात नाही तथापि या 'निवडक कोल्हटकरां'वरून त्यांचे समग्र वाङ्मय वाचण्याची इच्छा वाचकांच्या मनात निर्माण होईल व हाच या ग्रंथाचा मूळ उद्देश आहे. पुस्तकाच्या शेवटी कोल्हटकरांचे महाराष्ट्राला प्रेरणादायक ठरलेले 'महाराष्ट्रगीत' आणि त्यांचा जीवनपट यांचाही समावेश करण्यात आलेला आहे.

[**निवडक कोल्हटकर** : संपादक—**वि. स. खांडेकर;** प्रकाशक : महाराष्ट्र राज्य शिक्षण विभाग, सचिवालय; मुंबई; किंमत पाच रुपये; पृष्ठे १३८.] ☐ ☐

संलग्न–संस्थावृत्त

रंजन कला मंदिर

गणेशन् कलाई मंदरन् या दाक्षिणात्य संस्थेने नागपुरात प्रथमच 'बहुभाषीय नाटयस्पर्धा' २४ ऑक्टोबर १९७२ ते ३ नोव्हेंबर १९७२ पर्यंत आयोजित केली. या स्पर्धेत संस्थेने 'घेतलं शिंगावर' हा श्री. मनोहर काटदरे लिखित व श्री. श्रीकांत टिपणीस दिग्दर्शित नाटयप्रयोग सादर केला. ह्या स्पर्धेत मराठी, हिन्दी, बंगाली, तामीळ, तेलगु आणि संस्कृत इत्यादी विविध भाषांतील एकूण ७ नाटके निरनिराळया संस्थांनी सादर केली. संस्थेच्या 'घेतलं शिंगावर' या नाटकास सर्वोत्कृष्ट प्रयोगाचे ५०० रु. चे प्रथम पारितोषिक व श्री. श्रीकांत टिपणीस यांना दिग्दर्शनाचे प्रथम १०० रु. चे पारितोषिक मिळाले. ह्याशिवाय सौ. अनुराधा जोशी व श्री. दिलीप वाईकर यांनी अभिनयाची प्रशस्तीपत्रे मिळविली. ह्या प्रयोगात सर्वश्री रमेश अंभईकर, राजीव रत्नपारखी, महेश पातुरकर, दिलीप वाईकर, हरीष जानेफळकर, सतीश सहस्रबुद्धे, अजित दिवाडकर, सौ. अनुराधा जोशी, सौ. शोभा उवगडे, कु. संध्या जोग यांनी भूमिका केल्यात. आतापर्यंत संस्थेने ह्या नाटकाचे प्रयोग नागपूर व्यतिरिक्त अमरावती, अकोला, आर्वी, भिलाई व वर्धा येथे केलेत. व त्याला चांगलाच प्रतिसाद मिळाला.

दरवर्षीप्रमाणे यंदाही संस्थेने वि. सा. संघ आयोजित कै. पद्माकर डावरे एकांकिका स्पर्धेत भाग घेतला. ह्यावेळेस संस्थेने 'सफाई' ही श्री. मनोहर काटदरे लिखित रहस्यप्रधान एकांकिका दि. २५ जाने. ७३ ला सादर केली. दिग्दर्शन श्री. शशांक कुलकर्णी यांचे होते व ह्यात कु. छाया दुपल्लीवार, विजय बेनाडीकर, विनय वैद्य, राजीव रत्नपारखी व सुरेश उपासनी इ. कलावंतांनी कामे केली. स्पर्धेत ५० रु. चे सर्वप्रथम पारितोषिक ह्या एकांकिकेस मिळाले. ह्याशिवाय कु. छाया दुपल्लीवार आणि विजय बेनाडीकर ह्यांनी अभिनयाची प्रशस्तिपत्रे मिळविली.

विदर्भ साहित्य संघाचे हे सुवर्ण महोत्सवी वर्ष. त्या निमित्ताने वि. सा. संघाने आपली संलग्नित संस्था म्हणून रंजन कला मंदिराला एक नाटयप्रयोग सादर करण्यास आमंत्रित केले. यंदाच्या वि. सा. संघाच्या संमेलनाचे अध्यक्ष प्रसिद्ध कादंबरीकार व नाटककार श्री. विश्राम बेडेकर होते. त्यांनी लिहिलेल्या 'वाजे पाऊल आपुले' ह्या नाटकाचा सुविहित प्रयोग दि. ५ फेब्रु. ७३ रोजी संस्थेने सादर करून औचित्य साधले. ह्या प्रयोगाचे दिग्दर्शन संस्थेचे सूत्रधार श्री. पुरुषोत्तम दारव्हेकर यांनी केले. या प्रयोगात सर्वश्री रमेश अंभईकर, नरेश जोशी, मधुसूदन बनहट्टी, विजय बेनाडीकर, गणेश नायडू व सौ. अनुराधा जोशी यांनी भूमिका केल्या. याच नाटकाचा प्रयोग संस्थेने भिलई येथे सादर करून तेथील महाराष्ट्र मंडळाला २०१ रु. ची देणगी दिली.

□ □